IL BARETTI

Fondatore PIERO GOBETTI

MENSILE - EDIZIONI DEL BARETTI: Via Prati, 5 - TORINO

ABBONAMENTO PER IL 1928 L. 15 Estero L. 30 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno V - N. 4 - Aprile 1928

A proposito di un libro " ottimista "

Benedetto Croce ha pubblicato la sua « Storia d'Italia dal 1871 al 1915 »; tutti ne parlano: non può tacerne il *Baretti*. Diremo dunque anche noi la nostra su questo libro, con quel rispetto che il nome dell'autore esige, con quella libertà che esige l'autore stesso, specie da quelli che gli sono, che gli vogliono essere, vicini.

Si muove al libro da molte parti un'accusa: l'accusa di essere ottimista. Io trovo che l'accusa, se accusa ha da essere, deve esser rivolta, se mai, non al libro ma all'autore del libro, al Croce; del quale la colpa e il vizio essenziale è appunto questo cosidetto ottimismo, e che per conseguenza, non può dare, quando scrive, quando scrive come storico, altri libri che libri macchiati di questo difetto.

E' questione anzitutto di « temperamento ». Un temperamento stabile, sereno, sano, come quello che il Croce sortì naturalmente, è di necessità incline a veder delle cose il lato conforme a se stesso, cioè il lato sano sereno stabile, il lato felice, è fatalmente volto all'ottimismo; e vi è tanto più volto quanto più col proceder degli anni e col maturarsi e con l'innalzarsi, è venuto corroborando e confortando quella natural piega dell'animo suo. Far carico a Benedetto Croce del suo ottimismo è come fargli carico della sua statura... oraziana, è come fargli carico della sua risata, è come fargli carico della sua virtù di consolatore e di rasserenatore.

E poi anche qui è lo stesso come per la nota e trita polemica su ottimismo e pessimismo circa le condizioni letterarie presenti; si sa bene come in questa commedia sian distribuite le parti: ci sono i critici, i puri critici, e ci sono i « poieti ». I « poieti » è naturale che quando han da giudicare siano ottimisti, perchè il giudizio verte sulle loro opere, sulle loro creature, e sempre i nostri figli sono i più belli del mondo, sempre le nostre opere sono opere buone. Per i critici invece è un altro affare: essi devono giudicare, limitare, definire, scegliere, raccomandare alla posterità, non tagliano nella loro carne, son disinteressati, son spietati, son diffidenti, e specialmente quello che è loro vicino e contemporaneo devon guardarlo alla moda dei presbiti, staccandolo da sè, e rimirarlo aggrottando la fronte. Ora Benedetto Croce, con quella faccenda della sua filosofia dello spirito e specialmente con quel volume IV, quando scrive, cioè quando fa della storia, volere o non volere, oramai è in una posizione tale che « critico » non può essere, ma deve essere invece il « poieta »: questa storia non c'è mica bella e fatta, in qualche parte, che s'abbia solo da prenderla così com'è e ammannirla con un po' di garbo ai lettori, questa storia bisogna « farla »: e allora si sa che cosa avviene: è lo « Spirito umano », che vive e si sente vivere e si racconta vivere, e crea esso questa sua realtà, che è poi « la realtà », la « sola realtà », e trova esso in sè, nella sua umanità i proprii limiti, e da sè, per la sua « spiritualità », si santifica si eterna: e questa storia non è altro da te da me da noi, ma è te stesso, me stesso, noi stessi, è cioè sempre il nostro presente, la nostra opera, la creatura nostra, ed è quindi sempre, per te per me per noi, il più bello di noi, il più buono, il meglio, il più, insomma, che noi si possa fare. Per cui: addio pessimismo; dove c'è luogo, in una simile concezione e in una simile pratica, per il giudizio negativo, per la condanna, per il rinnegamento, dico per il rinnegamento definitivo e totale di un periodo di storia?

Dunque: riduzione di storia a storia contemporanea; dunque; riduzione di storia a storia dello spirito umano concretato e compendiato nello spirito di me storico, dunque conseguente impossibilità, anzi assurdità, di condanna del periodo storico narrato, cioè della « creatura », da parte del narratore, cioè del creatore. E questo per ogni e qualsiasi argomento e periodo. Pensiamo ora che cosa deve avvenire per uno storico siffatto, cioè, nel fattispecie, per Benedetto Croce, quando l'argomento da lui scelto è la storia d'Italia, e il periodo è il periodo 1871-1915, cioè un periodo il cui coronamento culturale, cioè il cui frutto più succoso e più saporito è il rinnovamento avvenuto in Italia, e dall'Italia dilatatosi all'Europa, della filosofia idealistica, cioè della filosofia che ha ora per suo massimo cultore e « poieta » proprio esso Benedetto Croce.

Far carico a Benedetto Croce di aver fatto di questa sua Storia d'Italia un libro ottimista, è, ancora una volta, far carico a Benedetto Croce di essere quello che è come pensatore, cioè di essere il filosofo della « metodologia della storia ». Qui non c'è da far carico, da rinfacciare, da accusare, c'è solamente da prendere o da lasciare: c'è solamente da approvare, o se no da dire: « io non godo d'un temperamento così felice, io non accetto la concezione idealistica dell'identificazione di filosofia con storia, di storia con perenne vita dello spirito umano ».

Ma del resto quello che il Croce ha fatto ora per la Storia d'Italia dal 1871 al 1915 non è quello che ha sempre fatto da tant'anni a questa parte ogni qualvolta ha trattato di storia d'Italia, o fosse letteraria o fosse politica? Non è un po' il vezzo del Croce questo di andar a cercare in questa storia i periodi più maltrattati, più cenerentoli, più figli di nessuno, e raccattarli, spolverarli, ripulirli, per rimetterli in definitiva all'onore del mondo? Per esempio, per quel povero e disgraziato « seicento italiano », il Croce non ha fatto un lavoro così? Quanto obbobrio ci si era accumulato sopra dai satirici contemporanei agli arcadi, dagli arcadi al Manzoni; sotto che « mora » giaceva quel corpo; e tutte le età, passando, vi avevan gittato, e non per onorarlo, il loro sasso. Viene il Croce, rinnova, sgombra, confuta, ricostruisce; e adesso, dalli e ridalli, il nostro seicento è tornato ad essere per tutti un'età rispettabile come tante altre e magari più di tante altre. E' sì un periodo della famosa vita dello spirito rimesso in onore, ma è insieme un cantuccio di questa Italia liberato da erbaccie e da immondizie, e riofferto alla giusta valutazione e degli Italiani e degli stranieri.

Modo non diverso mi pare abbia tenuto il Croce per questo cantuccio d'Italia, che era l'Italia dal '71 al '15. Malfamato periodo questo, malfamato quant'altri mai. Tutti ci sono accaniti contro dal suo principio alla sua fine, tutti gli hanno scagliato il loro *raca* o il loro torso di cavolo. I Reduci dalla gran bisogna del Risorgimento, gloriosi e disoccupati, che piangono sui sogni infranti e sulle missioni fallite; il poeta della nuova Italia, che a questa Italia nuova prodiga amorosamente epiteti contumelie e pedate; i demomassoni del positivismo che la chiaman l'Italia dei manzoniani e dei moderatucoli; i cattolici che la chiaman l'Italia dei filibustieri e degli usurpatori; e poi vengono i socialisti, i quali non vedono attorno che borghesi vili nonchè grassi; e poi vengono gl'idealisti i quali dicono che prima dello Spirito l'Italia « era cosa deserta e vacua, e tenebre erano sopra la faccia dell'abisso »; e poi viene Gozzano il quale « pensa a Massimo d'Azeglio - adolescente, a *I Miei Ricordi* e sente - d'esser nato troppo tardi»; e poi viene il diavolo che ci porti tutti quanti...; e poi, ditemi voi, questa Italia, questa nostra Italia, con che fama se ne poteva andar pel mondo, e come poteva ardire di mostrar la sua faccia, e chi era rimasto in casa nostra a dirne bene ed a volerle bene. Qualchecosa come per quel « seicento », ricordate, delle iperboli e delle vesciche, dello « sfarzo » e della « sudiceria », qualche cosa di simile, anzi di peggio.

Benedetto Croce ancora una volta s'è sobbarcato al compito ingrato: s'è messo a togliere le « ombre » e i « fatti riflessi che turbano nel generale la visione di questo periodo storico », a dissipare certi pessimismi, a sgombrare certi « idola », a deporre preconcetti anche suoi, a meditare su quella storia col suo « calmo pensiero indagante e intendente », e poi a esporre con ordine « quel che l'Italia fu e fece e sentì e immaginò dal 1871 al 1915 ». E così meditando vide — e non poteva altrimenti — che in questo periodo non c'era stata da noi quella eclissi totale di ogni virtù e senno e abilità, che, a sentir certi discorsi, pareva ci fosse stata realmente, ma che anzi in questo periodo l'Italia era stata lei, sempre lei, non indegna del suo passato prossimo, non incapace di proseguir quella tradizione, tale da trovarsi non impreparata a regger allo sforzo che l'attendeva. Insomma, un altro cantuccio d'Italia che il Croce ha esplorato ed ha trovato ch'era bello, che era Italia, e l'ha detto.

E' stato ottimista. E di questo ottimismo qui anche dobbiamo far carico a Benedetto Croce? Sarebbe fargli carico, mi pare, del suo patriottismo, e anche, sissignori, anche del suo nazionalismo.

Senonchè succede che questo cantuccio d'Italia, or ora esplorato e decantato dal Croce, per noi — o almeno per me e per quelli che hanno l'età mia — sia proprio « il terrèn ch'i toccai pria », « la madre..., che copre l'uno e l'altro mio parente », cioè l'Italia in cui vissero, in cui vissero politicamente, i nostri padri, l'Italia in cui abbiam cominciato a vivere, a vivere politicamente, noi stessi, un'Italia, il cui pensiero quindi o ci inonda di tenerezza, o ci rimescola di passioni, un'Italia già tanto lontana e ancora così vicina, un'Italia « che non è nero ancora, e il bianco more », un'Italia i cui casi non son già più politica, ma non sono ancora storia, un'Italia che è politica, la quale si sta facendo, sotto i nostri occhi, storia.

E qui sta, io credo, la ragione precipua della diversità di effetti che produce la lettura di quest'opera sui lettori: non sui vari lettori a seconda delle loro idee; ma sopra ogni singolo lettore qualunque sian le idee sue: un acconsentire ed un repugnare, un approvare e un diniegare, un gittare il libro e ripigliarlo, un sollievo ed un disagio continui.

Proprio così: « politica che si fa storia », una parte della nostra vita, una parte di noi che si fa estranea a noi, che si stacca, si allontana da noi, che perde perciò i suoi lineamenti usati e si ricompone in altro atteggiamento dal consueto; noi sentiamo magari talvolta che i lineamenti nuovi sono i più veri i più stabili, ma quelli di prima eran nostri, ci eran domestici, noi ci eravamo adusati ad essi, il rinunziarvi ci fa dolore; e così leggiamo, leggiamo combattuti da questi due sentimenti, invitati da uno, soggiogati dall'altro, renitenti e docili, mal convinti e persuasi.

Con questo animo con questa pena il lettore, dico il lettore che somiglia a me, legge questo libro: con lo stesso animo l'autore questo suo libro deve averlo scritto, con lo stesso patimento e travaglio. C'è in un punto del libro una confessione che, perciò, è preziosa: dice il Croce a pag. 147, capitolo V (Il pensiero e l'ideale): « Chi, nello scrivere queste pagine e nel rievocare per esse i tempi della sua adolescenza, spesso si sofferma nello scrivere commosso e assorto nelle immagini degli uomini e delle cose che non sono più, e sente la gratitudine di quel che allora apprese, e gli giovò poi, e pia indulgenza per quel che non gli fu altrettanto giovevole e di cui dovè disfarsi, non è per altro così soffuso dal velo della nostalgia da non ricordare chiaramente che la società intellettuale d'allora era assai piccina, e penosa in questa piccineria, meschina finanche nei problemi intorno a cui affaccendava... ». Commozione, rievocazione, gratitudine, l'onda degli affetti, l'invito..... *la poesia*, e subito il disfarsi dell'inutile, il ricordar chiaramente, il giudicare..... il dovere di allontanar da sè, di « non conoscere se non procedimenti logici e naturali », la *storia*. « Un libro scritto con dolore » avrebbe detto il Croce da sè di questo suo libro: glielo credo: e perciò un libro degno, ad ogni modo, di rispetto.

E c'è un altro punto del libro in cui, se pure non più confessato, è visibile bene codesto travaglio della politica che si fa storia. E' l'ultimo capitolo, quello intitolato « La neutralità e l'entrata in guerra ». I lettori, che sanno, aspettavano Benedetto Croce a questo passo. Questi lettori ricordano l'iradiddio di quella rissa fra « neutralisti » e « interventisti », ricordano che da quella baruffa il Croce non si tenne lontano, ma che anzi fu quella la prima volta che ruppe la sua astinenza dalla politica militante, e che uscì dal suo scrittoio, e si cacciò nel parapiglia animosamente, e firmò pubbliche dichiarazioni, e discusse e polemizzò, sempre stando dalla parte dei neutralisti; finchè naturalmente quella dell'intervento o non intervento fu questione aperta e controversa. I lettori, che sanno e che ricordano, aspettavano dunque il Croce a questo passo. E, venuti al punto, che cosa trovano i lettori nel nuovo libro del Croce? Trovano che il Croce nel XII° e ultimo capitolo del suo libro, apertamente, pienamente, affronta la famosa questione, e non solo non dà ragione ai neutralisti, ma anzi piglia tutti gli argomenti gravi che allora adducevano gli interventisti a suffragio della loro tesi, e li ripolisce e li sfaccetta, e li pone in bella vista, e a questi altri ne aggiunge di più gravi ancora, e alla fine della pagine centrale di quel capitolo, centro « interventista » di un cerchio « interventista », unge del crisma della storia non il fatto dell'intervento, ma addirittura essa la volontà dell'intervento, cioè esso « l'interventismo »: « quella volontà che era sorta e che... *aveva* il suo unico motivo in sè stessa, come opera di ispirazione, come parte assegnata allora all'Italia nel dramma umano dalla risposta logica della storia (C. XII, p. 295) ». Parole queste che quelli che furono « interventisti » del '15, ed erano allora, e rimasero dopo, ammiratori del Croce, non hanno potuto leggere senza commozione e senza conforto: parole che li han consolati dell'amarezza e dello stupore ch'essi provarono quando videro che in quel frangente li aveva « lasciati scemi di sè » quello che era il loro Virgilio; parole che li confortano ora, e li conforteranno tuttavia, se mai loro accada, in qualche momento di abbandono e di accasciamento, di pensare di aver allora rivolto il piede a vuoto; parole che insegnano a loro come si faccia, quando si scrive e si insegna, a vincere sè e le proprie passioni, e i proprii istinti, a dominare i proprii giudizi, insomma a trasformare la politica in storia, la propria politica in storia di tutti.

« Risposta logica della Storia » ha detto il Croce. Risposta a che domanda, a che quesito? Risposta al quesito che i casi del luglio 1914 avevan proposto all'Italia: «in qual modo condursi nella nuova situazione internazionale che era sorta ». E la risposta quale era stata? Intervenire. E le premesse di questa risposta logica? Queste premesse il Croce, nella sua Storia le ha registrate tutte ad una ad una. Ed io ne riporto qui alcune: « *E quando si vogliano intendere taluni riposti motivi della vita italiana nel cinquantennio che precesse la guerra mondiale, e anche alcuni aspetti della sua partecipazione a questa guerra, non si deve perdere di vista che l'Italia portava nel petto, sempre bruciante, la piaga di Custoza e di Lissa, e sempre sognava di cancellare l'onta, e pur dubitava della fortuna e di sè stessa* (C. IV) La politica estera 1871-1887, P., III); e più oltre, nello stesso capitolo: « *E quando l'irredentismo ebbe il suo martire, quando, nel 1882, il giovane Oberdan pensò di compiere il suo gesto e gettare fra l'Italia e l'Austria a perpetuo ricordo il suo sacrificio, si formò in Italia uno stato d'animo che, nonostante ogni alleanza, impediva nel fatto, salvo casi straordinari e disperatissimi, agli italiani di scendere mai in campo a fianco agli austriaci, e fu conservata e alimentata la fiamma di un ideale che doveva condurre, nonostante che gli uomini politici di Destra e di Sinistra tenessero per articolo di fede la necessità per l'Italia dell'esistenza di un Impero austro-ungarico, alla dissoluzione di questo impero*, p. 126 ». E alla chiusa dello stesso capitolo: « Cosicchè, concludendo, par che sia, se non da rovesciare, da correggere l'ordinario giudizio su quel periodo che si disse di sciagurata politica estera italiana, se *in esso l'Italia, con* l'irredentismo, con le aspirazioni africane, con gli accordi nel trattato della Triplice, con le clausole di cautela contenute in questo, *pose tutte le premesse della sua futura politica internazionale, sboccata, in ultimo, nella partecipazione alla guerra mondiale*, pp. 131-132 ». E più avanti ancora: « Vero è che in quel tempo, da parte degli oppositori radicali e irredentisti, si pose innanzi la formola di una « lega latina » di un'alleanza « naturale » contro le alleanze « innaturali », come si considerava quella con la Germania e l'Austria-Ungheria: *formola allora vuota di contenuto, ma che doveva ricevere la sua attualità di uso nel* 1915; e da parte di conservatori, particolarmente del Bonghi, nel 1893, si manifestò diffidenza verso la politica della Triplice, da quando ne aveva preso la direzione il giovane imperatore, irrequieto, esaltato, ebbro di orgoglio, dalla mistica favella: *che era anche un giudizio destinato ad avera le sue lontane conseguenze*. C. VII. Il periodo crispino, p. 184 ». E venendo a casi più recenti: « ... *l'Italia andava a Tripoli... perchè essa non era più quella di quindici anni innanzi, e voleva e sapeva condurre una spedizione militare e insistervi fino alla vittoria: insomma, per quelle che si chiamano*

ragioni di sentimento e che sono tanto reali quanto le altre, tanto a lor modo ricche di utilità quanto le altre. C. XI. La politica interna e la guerra libica, pp. 269-270 ». Queste le premesse, le principali premesse, di quella tal risposta; queste le ragioni, alcune delle principali ragioni, per cui, quando con *l'ultimatum* dell'Austria-Ungheria alla Serbia fu dato il « segnale della guerra europea, *di quella guerra che aveva visitato le immaginazioni per circa quarant'anni, ma che ora, a un tratto, diventava presente realtà*, p. 278 » in Italia tutti gli spiriti più vigili e più sensibili, subito, sentirono che l'ora era venuta anche per l'Italia di mettersi per la via per cui essa, un anno dopo, si mise di fatto.

Tutte queste premesse, tutte queste ragioni, queste che io ho citate ed altre ancora, Benedetto Croce ha raccolte e messe in evidenza nei singoli capitoli del suo libro; nel dodicesimo capitolo la pagina, già ricordata, del crisma della volontà d'intervento; l'opera del Croce si conchiude con questo capitolo; il fatto dell'intervento, anzi, il fatto della volontà dell'intervento è posto così, non come arbitraria interruzione, ma come necessaria conclusione del racconto: la storia del Croce, è anche, se non è specialmente, la storia di questo intervento.

Dal 1871 al 1915 la nuova Italia, come si vede bene in questo libro, assumendo figura di stato moderno, rassodandosi, arricchendosi economicamente e colturalmente, acquistando via via consapevolezza e fiducia di sè, non ha fatto altro, insomma, che continuamente prepararsi ad assolvere il debito che il Risorgimento le aveva lasciato, cioè il compimento della sua unità morale e geografica. L'ora in cui questa Italia fu chiamata a subir l'esame della sua maturità coincidette, adesso si può ben dire, con l'ora in cui la sua preparazione era, se non perfetta — chè questa perfezione non c'è mai e non ci fu per nessuno, se non forse per la Germania, vinta — se non perfetta, certo condotta a buon punto e, ad ogni modo, sufficiente. Con l'intervento « volontario » e con la resistenza e con la vittoria, la prova, nessuno lo negherà, è andata bene. L'evento è stato, non miracoloso, ma certo mirabile. Dal fastigio di questo evento della guerra così voluta, e, perchè così voluta, durata e vinta, l'autore della « Storia d'Italia dal 1871 al 1915 » contempla il panorama del trascorso cinquantennio: nessuna maraviglia che da quella vetta il panorama gli paia bello e mirando: nessuna maraviglia che tale ammirazione l'autore esprima in un libro tanto « ottimista ».

Quella preparazione l'Italia nuova, si voglia o non si voglia, la condusse avanti alla luce e sotto la tutela di un'idea, l'idea liberale, e sotto il governo di uomini, che a questa idea si professarono devoti: nessuna maraviglia che lo storico di questa preparazione narri di essa i casi in un libro tanto « liberale ».

AUGUSTO MONTI

Dall' " Autobiografia „ di Rubén Darío

(La Vida de Rubén Dario, escrita por el mismo)

Presentiamo alcune pagine, le più interessanti per il nostro gusto di lettori europei e italiani, tratte dall'autobiografia di Ruben Dario, il maggior poeta ispano-americano vivente, che dopo una vita quanto mai avventurosa nelle repubblichette dell'America Centrale, è diventato il D'Annunzio dell'Argentina, mescolando — alla stessa guisa del nostro — simbolismo e nietzschismo, estetismo e sensualismo in sintesi lussureggianti e immaginose. La sua autobiografia è, veramente, una serie di notazioni staccate e quasi stenografiche che solo per la prima parte del racconto hanno una certa organicità, almeno a tratti. Ma proprio questo aspetto di appunti scritti dall'autore solo per sè medesimo dà al racconto la forma stessa della vita vissuta e intuita artisticamente quasi nell'atto stesso che è vissuta.

Educazione nicaraguana

Mi mandavano a una scuola pubblica. E' vivo ancora il mio buon maestro, a quei giorni abbastanza giovane e con riputazione di poeta: il *licenciado* Felipe Ibarra. Faceva, naturalmente, uso della canna secondo la singolare pedagogia di quei tempi, e, in casi speciali, della flagellazione delle parti posteriori messe a nudo. In quella scuola si insegnavano l'alfabeto, il «Catone cristiano», le quattro operazioni, e altre cognizioni elementari. Poi ebbi un altro maestro, che mi inculcava vaghe nozioni di aritmetica, geometria, grammatica, religione. Ma per prima mi insegnò l'alfabeto e fu mio primo maestro una donna, *doña* Jacoba Telleria, che stimolava il mio interesse allo studio con gustosi pasticcini, biscotti, e pan pepati che ella stessa faceva con molto buon gusto della golosità e con mani di monaca. La maestra mi castigò una sol volta, avendomi incontrato (a quell'età - mio Dio!) in compagnia di una precoce ragazzina, che iniziavamo, inesperti e impossibili Dafni e Cloe, e secondo il verso di Gongora, «le bricconate, dietro la porta».

Per intromissione di zia Rita, cominciai a frequentare la casa dei padri Gesuiti, nella Chiesa della Raccolta. Debbo dire che fin da fanciullo mi venne infusa una gran religiosità, che a volte toccava la superstizione. Quando tuonava l'uragano e s'infoschiva il cielo, a tempeste come non ne ho mai più viste in altra parte del mondo, la mia prozia, prendeva palme benedette e intrecciava corone per tutti quelli di casa: e tutti incoronati di palme recitavamo in coro il triduo e altre orazioni.

Ma io temevo in particolar modo certe speciali devozioni. Per esempio, quando s'appressava la festa della Santa Croce: Un martirio come quello, Dio degli dei! per i miei pochi anni, non lo potete neppure immaginare. Arrivato questo giorno, ci mettevano tutti davanti alle Sacre iconi: e la buona prozia dirigeva il rosario, che si chiudeva, dopo varie giaculatorie, con queste parole:

Fuggi di qui, o Satana,
che di me nulla avrai
poichè il giorno della Croce
mille volte Gesù invocai.

Ma il bello si è che dovevamo realmente dire mille volte la parola *Gesù*: e la serie era interminabile. «*Gesù! Gesù! Gesù!*» fino a mille; talora si sbagliava il conto, e bisognava ricominciare da capo.

I Gesuiti ponevano sull'altar maggiore della Chiesa, il giorno di San Luigi Gonzaga, un'urna in cui potevano gettare i loro biglietti tutti coloro che volessero invocare qualche grazia o comunque corrispondere con San Luigi o con la Vergine Santissima. Prendevano le lettere e le bruciavano sotto gli occhi del pubblico: ma non senza, così si diceva, averle prima scrutate. E in tal modo erano padroni di molti segreti di famiglia, e per queste e altre ragioni la loro potenza di continuo s'accresceva. Il governo infine li espulse: ma io potei, prima della loro partenza, assistere agli esercizi di Sant'Ignazio di Loyola, che mi piacevano immensamente e che, quanto a me, si sarebbero potuti prolungare indefinitamente, poste le gustose vivande e lo squisito cioccolato che i Gesuiti ci somministravano.

Visioni di un precoce

A volte gli zii organizzavano gite in campagna, alla fattoria. Andavamo in pesanti carrette, tratte da buoi, coperte da tende di cuoio crudo. Ma si cantava, in viaggio: e con promiscuità innocente, si correva poi a prendere un bagno nel rivo della fattoria, che era poco distante, tutti, ragazzi e ragazze, in goffe camiciuole. Altre volte erano invece viaggi lungo la spiaggia del mare, alla costa di Poneloya, dov'era la favolosa rupe della Tigre. Le stesse carrette dalle ruote cigolanti, cinte dagli adulti a cavallo: al guado di un ruscello, in piena foresta, si faceva alt, s'accendeva un po' di fuoco, e uscivan fuori i polli arrosto, le uova sode, l'acquavite di melassa e la bevanda nazionale, il «tiste», fatta col cacao o il maiz e sbattuta nelle tazze con un molinello di legno. Gli uomini diventavano allegri, cantavano al suono della chitarra, sparavano in aria all'impazzata gettando le loro consuete grida, stentoree e alternate. Toccata la mèta, là si viveva per qualche giorno sotto capanne di frasche, giunchi e canne verdi, riparo dal torrido sole. Da una parte le donne, dall'altra gli uomini scendevano a bagnarsi in mare: d'un tratto capitava, da qualche angolo di contemplare cento veneri anadiomeni sorgenti dall'onde. A notte le famiglie si riunivano per passare il tempo sotto quei cieli profondi, ricchi di prodigiose stelle; e giuocavano a rincorrersi a piedi nudi fra i granchi, o davano la caccia alle grandi testuggini, dette *paslamas*, le cui uova si trovano scavando nei loro nidi sotto la rena.

Di frequente io mi staccava dai crocchi e solitario, chiuso nell'animo mio già fattosi triste e meditabondo, andavo a guardare cose, nel cielo e nel mare. Assistetti una volta a una orribile scena, che mi rimase impressa nella memoria. Presso una coppia di buoi aggiogati, sul margine di un pantano, due carrettieri in rissa: posero mano al *machete*, pesante e affilato coltello che serve a spaccare la canna da zucchero, e cominciarono a schermeggiare. D'un subito vidi qualcosa che saltò in aria: erano, il coltello e la mano di uno dei due.

A sera e di notte passavano, a cavallo o a piedi, ubbriachi schiamazzanti: i soldati, scalzi e vestiti di panno turchino, se li traevano dietro prigionieri. Quando la luna cominciava a scemare, le famiglie ritornavano in città.

. . . .

In quel tempo, mi accadde alcunchè di cui è nel mio spirito una traccia indelebile; il mio primo incubo. Lo racconto, perchè ancora in questo stesso momento mi impressiona. Io stava, in sogno, leggendo presso di una tavola, nell'ingresso di casa, illuminata da una lampada a petrolio. Sulla porta di strada, non lontano da me, stava la gente della consueta conversazione; alla mia destra una porta che dava nella stanza da letto. Quest'ultima era aperta: e nel vano oscuro che si apriva sull'interno vidi che cominciava a formarsi quasi uno spettro. Temendo guardai fisso in quel quadrato di tenebre e nulla più scorsi; ma, poichè ritornavo a sentirmi inquieto, di nuovo guardai e vidi che si staccava sul fondo nero una figura bianchiccia, come d'un corpo umano avvolto di lenzuola. Il terrore m'invase, perchè vidi che la figura, pur senza camminare, veniva avanzando verso il luogo dove io stava. I visitatori continuavano nella loro conversazione: chiesi soccorso, non mi udirono. Ritornai a gridare, continuarono indifferenti. Privo di difesa, sentendo avvicinarsi «la cosa», cercai di fuggire e non potei: la sepolcrale apparizione mi si accostava progressivamente paralizzandomi con una impressione di inesprimibile orrore. Carne non aveva ed era, senza dubbio, un corpo umano. Non aveva braccia, e io sentiva che stava per afferrarmi; non piedi, e già stava accanto a me. Ma il punto più tremendo fu quando sentii d'un tratto il terribile odore dei cadaveri, e fui toccato da alcunchè di simile a un braccio, che mi produceva una specie di scossa elettrica. D'un tratto, per difendermi, morsi la «cosa»: e provai esattamente la stessa sensazione che se avessi piantato i denti in una torcia di cera oleosa. Con sudori d'angoscia, mi svegliai.

Una rivoluzione al Nicaragua

... Per la data del 22 giugno di quell'anno 1890 venne fissata la cerimonia civile del mio matrimonio. In quel giorno avrebbe dovuto aver luogo in San Salvador una gran festa militare, per la quale sarebbero venute le truppe acquartierate in Sant'Anna e comandate dal generale Carlo Ezeta, braccio destro e quasi si potrebbe dire figlio adottivo del presidente della Repubblica. (Si diceva che avesse chiesto la mano di Teresa, sua figlia maggiore). Se non erro correva qualche dissenso tra Ezeta e alcuni ministri del generale Menendez, quali i dottori Delgado e Interiano; ma non saprei dir nulla di più preciso.

Fatto si è che per la gran parata del 22 arrivarono le truppe. Quella notte doveva esserci un gran ballo nel palazzo presidenziale della Casa Bianca.

In casa della mia fidanzata noi celebrammo il matrimonio civile: vi fu una colazione, con la presenza del generale Ezeta. Questi era nervoso, e più volte si alzò per discorrere col signor Almaya, direttore dei Telegrafi e suo amico. Dopo la festa io, stanco, scappai a letto per tempo, avendo deciso di non partecipare al ballo della Casa Bianca. Ma nel cuore della notte, stando tra sveglio e addormentato, uno strepitar di scariche di fucili e di cannoni e di spari isolati, che lì per lì non mi sorprese, pensando io vagamente che ciò facesse parte della cerimonia militare. Quand'ecco, sarà stata già l'alba, udii un calpestio di cavalli che si fermano innanzi la porta di casa mia, e voci che mi chiamavano per nome ripetutamente. «Alzati!» — mi dicevano — «è il tuo amico generale Ezeta». Replicai che ero troppo stanco e non avevo voglia di uscire: sempre con la idea che mi volessero invitare per qualche baldoria o baccanale. I cavalli si allontanarono.

Alla mattina, di nuovo chiamarono alla porta; m'alzai ad aprire, e vidi una famigliare della mia fidanzata, o meglio, di mia moglie. «Dicono le signore, — mi recitò, — che sono molto inquiete sul conto di Vossignoria, temendo che non le sia toccato qualche guaio nei fatti della scorsa notte». — «Ma che è accaduto?» le chiesi. — «Che ormai non è più presidente il generale Menendez; lo hanno ucciso». — «E chi allora è Presidente?» — «Il generale Ezeta». Vestitomi, partii immediatamente alla volta della casa di mia moglie. Passando per i portici che stanno presso la Casa Bianca m'imbattei in un certo numero di cadaveri, tra chiazze di sangue. Impressionato, entrai nell'albergo « Nuovo Mondo » e sedetti a prendere una tazza di caffè. Ad un tavolo vicino stava un uomo con una ferita al collo, bendata con un pannilino insanguinato era vestito da militare e piuttosto ubbriaco. Trasse una rivoltella e tranquillamente mi prese di mira: «Dica: Viva il generale Ezeta!» — «Sì, signore, — gli risposi, — viva il generale Ezeta.» — «Così va fatto», esclamò: e rimise in tasca la rivoltella. Io bevvi il mio caffè e uscii senza indugio per cercar mia moglie. A casa sua mi raccontarono quel che era avvenuto. Durante la notte, nel momento culminante del ballo presidenziale, a cui era presente la miglior società di San Salvador, tutti furono sorpresi dal rumore di scariche di fucileria: e videro che il palazzo era circondato dalle truppe. Un generale, di cui non ricordo il nome, era penetrato fino alle sale dove si svolgeva la festa, e qui intimò l'arresto a tutti i ministri che vi si trovavano. Il Presidente, generale Menendez, era andato a riposare. La confusione della gente fu grande: vi furono strilli e svenimenti. Nel frattempo il generale Menendez era stato avvertito: cinse la spada e assalì con duri rimproveri il generale che veniva per arrestare anche lui. Intanto la guardia del palazzo si batteva con le truppe insorte. Teresa, la figlia maggiore del presidente, gridava nelle sale: «Che chiamino Carlo; egli calmerà tutto questo fracasso e dominerà la situazione!» — «Signorina, — le fu risposto, — «l'insurrezione l'ha fatta proprio lui, il generale Ezeta». Il presidente aveva fatto aprire le finestre della casa, e arringava le truppe. E ancora si udì un viva al general Menendez: ma subito questi cadde morto. Al rendersi conto che Carlo Ezeta, amato da lui come un figlio e in tutti i modi beneficato, da lui arricchito e posto a capo del suo esercito, lo tradiva in quella maniera, il povero presidente, affetto a quel che pare da morbo cardiaco, aveva avuto un attacco ed era morto. Il suo cadavere fu esposto al popolo, che gli sfilò innanzi per assicurarsi della verità.

RUBÉN DARÍO (trad. S. C.).

Sciocchezzaio

C'è chi dice che i nostri artisti, specie quelli posti a cavaliere tra l'otto e il novecento, sian destituiti di preparazione dottrinale e non abbian dimestichezza con gli universali. Gratuita asserzione e temerario giudizio.

A smentire i calunniatori basti riferire questo passo di una delle tante risposte pervenute al nostro massimo quotidiano dagli artisti interrogati sulla crisi delle arti figurative.

E anch'io vorrei rendermi giudizio di questo malinconico apparente distacco dalla ragione della necessità dovuta alla spirituale fatica che l'artista raccoglie ed offre alla sensibilità di tutte le anime riconoscenti alla infinita intelligenza dell'essere umano di fronte e in omaggio alla infinita bellezza e alle consolatrici armonie della natura e alla sublimità delle commozioni create dal supremo miracolo, che è la vita.

Io non potrei che ripetere quanto dissi a me stesso sempre, che l'arte non ha limiti convenzionali di espressione. Essa può essere, nei suoi segni, ingenua come la parola nuda di eleganza fascinante, ma intimamente commossa dalle meraviglie delle luci e delle ombre dei cieli e delle anime: ed essa può pure assurgere con le preziose e generose facoltà espressive alle più superbe traduzioni degli aspetti esaltati dalla nobiltà della mente e della mano che l'artefice ha guidate.

LEONARDO BISTOLFI.

La Stampa, 22 marzo 928.

Per gli artisti creatori d'ex-libris

Nel luglio prossimo s'aprirà a *Moulins-sur-Allier* (Francia), annessa all'annuale «Salon» di pittura organizzato dal Syndicat d'Initiative della capitale dell'antica provincia di Bourbonnais, un'esposizione d'ex-libris ove potranno trovar posto, accanto ai francesi, anche gli stranieri. Gli artisti creatori ed i bibliofili possessori d'ex-libris si pregano rivolgersi fin d'adesso al prof. H. Buriot-Darsiles, boulevard Charles-Louis Philippe, 16, Moulins (Allier), France.

Per far conoscere meglio in Francia letteratura ed arte italiana

La rivista letteraria ed artistica francese *Septimanie*, creata e diretta a Narbonne dal D.r Paul Duplessis de Pouzilhac e che è entrata nel suo quinto anno, pubblicherà nel luglio prossimo un grosso fascicolo tutto dedicato all'Italia. Nelle sue pagine troveranno la più fraterna accoglienza tutti gli odierni scrittori ed artisti italiani, di Strapaese, di Stracittà..... d'altrove. La redazione del fascicolo è affidata al prof. H. Buriot-Darsiles (boulevard Charles-Louis Philippe, 16, *Moulins*, Allier), a cui si prega di rivolgersi fin d'adesso.

Un premio ai nostri abbonati.

A. F. FORMIGGINI, il noto editore romano, alla cui iniziativa si devono le collezioni: Classici del ridere; Profili; Apologie; Lettere di amore; Polemiche, ecc., è anche il direttore del periodico bibliografico: «*L'Italia che scrive*», rassegna per coloro che leggono, supplemento mensile a tutti i periodici. E' sui repertori bibliografici di questa agilissima rassegna che si svolge da anni, in gran parte, il lavoro della libreria italiana, sì che l'importanza pratica dell'Ics si è venuta progressivamente sempre più affermando.

I nostri abbonati potranno avere l'undicesima annata de *L'Italia che scrive* (1928) con una notevole riduzione, cioè a L. 15 invece che L. 20. Inviare vaglia ad A. F. Formiggini Editore in Roma allegando la fascetta del nostro Periodico.

* *

Ha ripreso le pubblicazioni in nuovo formato e con rinnovato spirito più vivo, più vario e piu battagliero il periodico di letteratura e di cultura:

Pietre

Genova, Corso Carbonara 10 A.

Mandiamo agli amici di *Pietre* i nostri auguri e il più cordiale saluto, e invitiamo i nostri lettore a sostenere con il loro abbonamento la bella rivista. L'abbonamento cumulativo a *Pietre* e al *Baretti* costa sole L. 25.

Direttore responsabile PIERO ZANETTI

S.A. UNITIPOGRAFICA PINEROLESE - PINEROLO 1928

LA LIRICA DI DEHMEL

Tomaso Gnoli — in una bella introduzione premessa ad una raccolta di poesie tradotte — osservava, tempo fa, che a primo aspetto Dehmel riesce al lettore antipatico ed incomprensibile. E' propriò così: e la ragione della ripugnanza va ricercata senza dubbio in quel certo che di caotico, di torbido, direi quasi di non purificato che fa apparire la sua poesia come un liquido non filtrato, entro cui turbinano elementi estranei e corruttori. Molto simile in questo all'impressione che si riceve dalla musica — per tanti riguardi bella— di Riccardo Strauss: in cui le ampie curve dei temi che «disegnano razzi sonori» — quel brusco modulare, pur nella diatonicità dell'espressione — gli armonici duri e taglienti nelle laceranti dissonanze — la collisione stridula delle linee melodiche, alcune sovrapposizioni tonali, la elaborazione faticosa e ansimante — formano un tutto che stordisce l'ascoltatore e lo distorna, almeno per il momento. In Dehmel — da pagina a pagina — e questo carattere spicca meglio nella sua raccolta di cento poesie — c'è un continuo passare da stati d'animo a stati d'animo: un cozzo di temi o di spunti di temi che non riescono a fondersi ed a mostrare al lettore in una sintesi armonica lo spirito del poeta — e quindi in una unità estetica l'opera di arte che lo rispecchia. E' un frammentarismo contradittorio e tormentoso — che ci caccia da un estremo all'altro nella scala dei sentimenti e degli ideali, delle espressioni artistiche più varie e contrastanti. Con un certo disorientamento fastidioso per il lettore, che movendosi con gran disagio tra vuoti simboli e rappresentazioni barocche — è colto da una certa diffidenza per una poesia che non riposa e si sublima in una concezione sicura della vita — ma procede per salti iperbolici.

Il poeta tende a giustificarsi — o meglio a presentare questo suo tormentoso vagabondaggio come un desiderio vivo di totalità: con una dottrina dello stravivere — *ausleben* — che è un salire ed uno scendere dalle più superbe altezze alle bassure più torbide dell'esistenza. Egli stesso confessa — e con voluttà — che la vita è bella e vera soltanto nell'approfondimento d'ogni piacere, nella forza delle passioni più varie che sconvolgono e fecondano e creano: e ripudia tutto ciò che tende a fissarla nell'ozio e nell'inerzia contemplativa. Il peccato è per lui avidità di vita, sete di piacere — che va assaporato ed esaurito a poco a poco, fino in fondo: senza preoccupazioni e rinunzie. «Voglio estrarlo dal mondo — egli dice — il piacere, anche a costo della vita. Con tutta la frenesia che è in noi, spasimo ed ardore». E il piacere — così inteso — implica non solo il puro godimento, ma il dolore anche che con esso va congiunto, e che nel contatto tanto più spicca e si accanisce. Godere e soffrire: l'intensità del piacere è in rapporto alla sofferenza che ci costa: e scendere fino in fondo alla vita dei sensi, è un lasciarci brandelli di carne e di cuore. Ed è anche un salire ad altezze inusitate: perchè la vita si traduce in una catena di azioni e di reazioni, che ci spinge dal torbido e dal tormentoso all'etereo e al puro: dallo spasimo alla serenità. E Dehmel passa — per una serie di tesi e di antitesi — dall'amore sensualmente caldo e spasimoso delle «Metamorfosi di Venere» — di *Erste Begierde* (Prima passione) — alla purezza luminosa immateriale di *Nachglanz* (Scia di luce) di *Verewigung* (Eternamento): dalla visione di Cristo tutto irradiato di luce di sacrifizio e di spirituale bellezza alla concezione d'una vita convulsa e solo egoismo: e dal perfetto esasperato individualismo del «Canto a mio figlio» — alla prorcamazione d'un Dovere mondiale che assorbe l'individuo e lo disperde nel *comune destino* di una umanità che progredisce sulla base del sagrifizio individuale. Tesi ed antitesi — che non si placano mai e non si superano in una sintesi componitrice e creatrice.

In tutto questo esasperarsi di situazione in situazione — o meglio in questo essere sospeso tra la terra e il cielo, tra il senso e lo spirito, c'è un punto fermo: una morale del vivere e dell'osare, che ci mostra l'eticità non nella rinunzia, non come purificazione — ma nella intensità di vita. Il criterio del bene e del male è dato dal tono acceso della passione, non dalla catarsi: anzi, in quanto la passione è lo sfogo della libidine, che ristagnando nel nostro spirito lo corrode, essa stessa è liberazione, purificazione. «Liberami — scrive il poeta — dal peccato, dal terrore di questi spasimi che mi martoriano fervendo in me!» Liberarsi dalla fiamma che pervade lo spirito è fiorire, è un ricoprirsi di frutti e di fiori. «Io voglio — canta in *Erste Begierde* — fiorire schiettamente — libero da questa accensione — in frutti e fiori». Ed è un'affermarsi, un rivelarsi nella luce piena del proprio essere, che culmina in quell'imperativo del «Lied an meinen Sohn!» Sii tu, sii tu. E se una volta il vecchio padre ti ciarli di filiali doveri, non obbedirlo». Un grido di rivolta che ricorda Nietzsche e Ibsen di Peer Gynt: e rivela quella morale del superuoco che è non poca parte dell'ideale etico di Dehmel — ed è spasimo di senso, insaziabilità di desideri, esasperazioni di stati d'animo, un continuo bisogno di novità, di una superumanità di vita che il poeta non raggiunge perchè non riesce a superare se stesso. Per cui la sua reazione allo stesso sfrenato individualismo, al sensualismo che non appagandolo completamente lo spinge alla morale superiore del sagrifizio — bisogna intenderla come tale, più che come una radicata conquista, come una benefica soluzione del male. In questo il poeta tedesco è vicino ad altri decadenti, D'Annunzio, Verlaine, Baudelaire: erotici e mistici.

Superamento dell'individualismo nietzschiano e accordo tra l'ideale egoistico del filosofo e la fraternità cristiana? L'accordo è apparente: è più un fatto cerebrale, o un fenomeno di stanchezza che sbalza lo spirito da un eccesso all'altro — una conseguenza di quella sua morale dello stravivere che fa accettare il sagrifizio. Nella «Gottes Wille» il paesaggio dallo ideale nietzschiano al temperamento di esso è naturale. Quando il poeta — invitata Eva a rapire e a mangiare il frutto proibito, perchè Iddio ha dato la fame per desiderare e le mani per rapire — soggiunge «*dann dulde*» *poi sopporta*»: non supera il punto di vista nietzschiano, perchè contempla il superuomo nella luce dell'osare e nell'ombra del suo tragico destino. E quando poi, più in là, afferma «che l'uomo deve offrirsi in olocausto alla vita» — o, come in *Lebensmesse*, sente e l'eroe e il fanciullo, e la madre e la vergine, il grande e il piccolo, nella bellezza del sagrifizio, come creature «dem Schicksal gewachsen» «cresciute al destino» — «necessarie al dovere mondiale»: o vede nell'individuo e nel suo continuo aspirare una inutile esasperazione verso la felicità e la completezza, e tenta di uscire alla luce della contraddizione in cui è, dicendo che l'uomo è soltanto opera di Dio e che egli stesso è Dio se considerato nel tutto e nella successione della storia — egli dimostra la tortura di un uomo che è stanco e vuoto, e cerca una base alla sua esistenza in una apparente armonia. In quel suo stesso concetto della morte che avvalora la vita — della vita che continua e si afferma attraverso e oltre la morte, che è affermato in *Evas Klage* (Lamento di Eva), in *Mein Trinkenlied* (Mio Brindisi), nel *Psalm an den Geist* (Salmo allo spirito) — è il ripiego di una natura complicata e torbida, che vuol sedare il sensualismo più rovente nel più sottile cerebralismo. La soluzione del dissidio — com'è un bisogno del sensuale — è più opera d'un ruminatore dell'intelletto che sfogo spontaneo e assoluto dell'anima. E il giubilo stesso che a volte accompagna questo ascendere dell'uomo che vuole estrarre e svolgere in sè l'uomo dalla bestia — ha un che di barbaro e di scomposto che tradisce la sua stessa origine poco schietta.

Questo misticismo che nell'opera di Dehmel risolve il sensualismo — o almeno lo vorrebbe risolvere — porta anche a quell'allargamento del particolare all'universale, che è una riviviscenza del «simbolismo della natura» dei romantici: specie di Lenau. Non però un simbolismo piano e soavemente melodico, ma voluttuosamente spasmodico: perchè se quello dei romantici si svolgeva nella melanconia della penombra — questo di Dehmel si sviluppa nel contorcimento dell'incubo: della visione ingigantita, della allucinazione addirittura. Come Lenau penetrava la natura d'una sottile composta vena di lamento e la contornava della sua ombra penosa e accorato — questi invece l'investe e l'involge con un gesto direi selvaggio. La fusione del particolare con l'universale finisce ad elevare il primo a simbolo del secondo e viceversa — è in ragione della passionalità del poeta, che in questa unione del suo essere con la natura porta quell'impeto aggressivo che metteva nell'amore sensuale. C'è in questo accordo dell'effimero suo stato d'animo e lo spasimare stizzoso dell'universo, come un torturarsi a vicenda, che se è pieno di suggestione è anche tormentoso. La natura così intesa, per questo suo unisono con il cuore umano, acquista un che di morboso e di strano — un certo che di misterioso che sembra venire da una oscura forza, da un fantasma tormentatore delle intime irrequiete sue viscere. In «Drückende Luft» (Aria greve) — l'atmosfera fisica tutt'intorno riflette l'angoscia del poeta — oppresso da una soffocazione progressiva. Lo stato d'animo dell'artista, quello della suonatrice di clavicembalo, il tono del paesaggio — sono pervasi dallo stesso peso d'incubo. Il cielo che si oscura, il vento che mulina la vetta della quercia e stacca le foglie, un color di polve e di rame e un bruciar d'ardesia come indice di un travaglio cosmico, un gemere torbido — nel dolore della stanza accanto, un suono di clavicembalo, una melodia dolente che asseconda la lotta del vento con il fogliame, le mani della suonatrice dolorose e nervose che con tutt'uno con l'ansito del respiro: tra il paesaggio e la suonatrice — il poeta, schiacciato direi dalla musica e dall'atmosfera. Quando scoppia il fulmine, in fulmine si trasformano le note taglienti ed aguzze del piano e dell'espressione in chi ascolta. In «Stelldichein» (Appuntamento), la campagna ha un che di funebre, di camposanto su cui grava la notte: e i salici nella diffusa ombra sembrano fumo, il fogliame degli arbusti senza suono pare avvelenato, e una fiamma che s'attorce in fumida spirale ha le apparenze d'un fantasma. Di fronte a questa natura maledetta — pervasa da quel rimorso che la agita — il poeta sente sè stesso in ogni minimo particolare: e quel torturare la natura con darle le proprie inquiete sembianze riesce di una tortura maggiore alla propria anima che non trova un angolo ove riposare. E nella poesia «Die Harfe» (L'arpa), un pino gigantesco — che stacca su uno sfondo di nubi che si rincorrono a ponente, di cornacchie che si inseguono gracidando, di folate turbinose di vento — si anima e vive della tensione spirituale del poeta. E i rami diventano le dita di una mano, e son contratte in uno spasimo che ne fruga le punte: e il cielo contro cui essa si tende si muta in un'arpa a cui essa strappa le corde. La melodia che ne esce è grandiosa ma anche angosciosa — e ciò che canta, con la furia della tempesta, è la lotta che si agita in seno al poeta — il tragico destino dell'uomo che non ha trovato nel mondo uno che l'abbia compreso. In «Die Stille Stadt» (La città tranquilla) e in «Manche Nacht (Certe notti) — il paesaggio riflette stati d'animo di speranza: il poeta esce dall'incubo, e anche qui la natura gli appresta i suoi mezzi per esprimersi. Sono note d'una comune scena che parlano misteriosamente. Dalla nebbia diffusa da cui non emergono se non le torri e i ponti — ristagno della vita universa — affiora nel fondo l'oscillare di un lumicino, e attraverso la bruma una infantile maliosa nenia: è la vita che spunta dalle tenebre morte e offre al poeta un miglior canto. E l'emergere d'un chiarore dal seno delle tenebre — e il centuplicarsi di esso, a mano a mano che si eleva, fino ad abbacinare, — valorizza agli occhi del poeta il crepuscolo: o l'induce a pensare che dalla penombra spesso spunta una vita migliore. Qui e altrove è tutto un permearsi e penetrarsi di spirito e di senso, che è un allargare lo spirito del proprio io in un simbolismo naturalistico — ed è anche un avvivare la vita universa nelle vicende varie della vita personale.

Ed una forma di misticismo è anche l'identità, la fusione tra il sogno e la realtà, quel far coincidere il fantastico della visione con l'attualità della propria esistenza — che è un'altra specie di simbolismo, e che appare non di rado nella forma dell'incubo e dell'ossessione. E' la vita dello spirito che si rivela al poeta in forme strane e capricciose, si esteriorizza e prende apparenze palpabili e visibili; e spesso traduce uno stato di sovraeccitabilità, di incertezza e di ebrezza, da cui ha origine. E mostra anche una voluttà e un profondarsi dell'allucinato nell'allucinazione — con tanto più accanimento quanto maggiore è il dolore del desiderio inappagato, della aspirazione, della disillusione che se ne ricava. In un certo momento la visione che si apre all'occhio del visionario è così ossessionante proiezione di sè stesso — che il poeta vi si lascia assorbire completamente — e ci appare come aspramente dibattentesi tra le spire di un veleno che agisca come una narcosi sui suoi nervi, distendendoli contraendoli deformandoli in mille modi. In *Venus Regina* — la poesia è fresca aggressiva fantastica: l'anima del poeta vi appare stretta da un nodo che la soffoca. E tutto il suo significato è in quell'incertezza di un'atmosfera, in cui realtà e sogno si penetrano continuamente: e l'anima passa dall'uno all'altra senza distinguere. E' la realtà stessa del poeta che si proietta fantasticamente attraverso il sogno, ricevendone una capricciosità di luce e di esotico colore — o meglio il sogno che si fissa nella realtà viva del sognatore in un succedersi di immagini e nell'incoerente coerenza dei fatti che ne costituiscono l'essenza. Le stranezze d'un fumatore d'oppio: che ha visione di lussuria nella sua vita disordinata e capricciosa — ed è tutto un vibrare dei sensi che gli aprono dinanzi trasognate bellezze di giardini incantati e di magiche fate. In *Iesus der Künstler* (Gesù l'artista), la visione di Cristo che passa attraverso le morte statue che egli chiama alla vita solo guardando con i suoi occhi chiari nei loro occhi — e che lascia solo il poeta alla sua triste mediocre realtà «perchè la sua ora non è giunta» — è la proiezione della impotenza dell'artista o meglio della sua immaturità ad una vita spirituale. E in *Lebenstraum* (Sogno di vita) — in quel paesaggio di bruma rotta da un lume di stella, dal grido che lo chiama, dal fuggire della ruota che scintilla e diventa luce — in quell'affanno nell'inseguire il punto luminoso e nella delusione dello stringere niente altro che un'ombra — è tutto i dramma di una anima, della sua anima che tende a qualche cosa che non arriva a concretare. E nel «Notturno» — così poeticamente suggestivo — l'incubo che grava nel sogno del poeta con quell'ombra della morte a lato, è l'incubo della sua realtà: e quella voce di violino che sgorga così dolorosa e così tormentosa ad animare la gelida pianura bianca e deserta ed a ridare a lui la nostalgia e il senso della vita — è una voce che sgorga spesso dal suo intimo a dissipare funesti disegni. Questa consistenza della realtà che si soffonde di sogno ha un certo che di enigmatico: e questo sogno di cui la vita del poeta si riveste, conferisce alla vita stessa una apparenza misteriosa che si appunta a volte ad una espressione biblico-mefistofelica. E di questa espressione del sogno, che s'avvolge dell'ombra per rompere alla luce — dell'enigma del simbolo che valorizza la vita — il poeta si compiace.

Come si compiace di un certo umanitarismo, di intonazione socialistica e più pratica di quella religiosità cosmica che dovrebbe in lui risolvere il superuomo nietzschiano — che noi cogliamo in «Lavoratore», nel «Canto della Raccolta», nella «Visione tragica». Nella prima, il poeta con un senso di acuta amara ironia, scopre l'ombra che proietta sullo spirito del lavoratore la preoccupazione della mancanza del tempo. Ed è intimamente umana la sua voce che svela la tirannia del lavoro che brutalizza l'uomo e lo rende meccanico con il sottrargli quell'attimo di raccoglimento e di contemplazione che ci solleva dal tormentoso presente. Più anarchico è nella «Canzone della raccolta» in cui si leva un vero grido di pietà e di rivolta. L'umanità sofferente e pezzente passa dinanzi a noi nei suoi tristi bisogni sotto la inclemenza della natura e della società: tanto più drammatica la visione, quanto più serrata la lirica. E strana ed amara nel suo barocco simbolismo e in quel certo che di oscuro e di arcano che spira da tutte parti — è la «Tragische Erscheinung» (Tragica visione), in cui la bellezza e la santità del sagrifizio sono dimostrate vane. Di fronte alla turba assetata nel deserto — avida e smagrita nella sua sofferenza della sete — la rappresentazione dell'uomo che stilla sangue e sangue nella sua volontà di sagrifizio e di bene — e la folla stessa che sorride e dice: «ci scherza» — e la fanciulla che soggiunge «essi hanno bisogno di acqua» — si rivestono d'una amarezza che la sospensione della lirica accentua. Una forma di misticismo anche questa: d'un misticismo che si ammanta di espressioni tragiche, misteriose e apocalittiche. Anche qui c'è l'oscurità dell'incubo, e dell'oppressivo: l'incubo e l'oppressione portati dala vita cosmica a quella sociale. Gli uomini vi appaiono dominati da quell'irrequietudine, da un grido di ribellione e di torbide aspirazioni, che sono in fondo all'anima dell'artista e che gli turbano la vita. Come alla natura, il poeta comunica alla società il suo stato morboso e le sue visioni ed esasperazioni; e quasi prova una voluttà a vedere stillare dallo spasimo altrui gocce di sangue che è anche il suo sangue.

II.

Tutto questo il mondo spirituale di Dehmel: che, come manca di una unità spirituale per l'impotenza del poeta a superare le sue passioni discordanti nella serenità d'un miglior cielo, mostra anche il difetto d'una incoerenza estetica. Come tutti i sensuali a fondo intellettualistico, egli tende a rivestire la sua anima del difficile e del complicato. Il superamento dell'antitesi fra la felicità individuale e la universale, fra l'amore celeste e quello terreno, — quasi a creare una «Einheitserlebniss» — è uno scuro tentativo: un bisogno cerebrale più che una verità raggiunta. La vita spirituale del poeta resta per noi come un succedersi di momenti contradittori che non si fondono; e tanto più significativi, quanto maggiore è lo sforzo del poeta per superarli. E come è ineguale il suo spirito, ineguale è l'arte che ne concreta i moti in espressione. Torbida, involuta, schiumosa — a volte: e a volte melodica, musicalmente affascinante in quella sua linea cantabile in cui l'anima, anche se non ritmando all'antica, si effonde sentita e bella. Quando il poeta riesce ad esprimersi tutto — il profilo melodico ha delle grandi curve, d'una musicalità direi procace senza volgarità d'inflessione; e se è il colore che prevale, i toni accesi e pieni e pastosi costituiscono delle armonie cromatiche d'una vivissima intensità. Il fluire della frase è luminoso e chiaro e caldo, e le modulazioni sono ricche, in ragione dello sviluppo, dello stato d'animo. Il poeta, nel punto in cui la melodia affiora dal lavoro impressionistico, si abbandona alla sua vena tematica che si illumina di luci riflessate, sfolgoranti — e il lettore lo segue volentieri. Spesso la linea poetica tutta sveltezza e flessibilità, che s'insinua e serpeggia piena attraverso modulazioni sempre fresche e rinnovantisi — riesce d'una appassionatezza suggestiva. Il motivo devolvendosi, senza le cadenze d'uso — è come soffuso d'un calore atmosferico rovente. Nelle brevi composizioni, il contorno si sfiocca nella macchia di colore e di luce, saltella in veri grumi cromatici — ma non perde la bellezza, anzi è ancor più malioso in quella sua luminosità centrale che non ha ai margini linea definitrice.

Ed è il vero, il grande Dehmel: è — è bene dirlo subito — il poeta del senso, della lussuria: con i turbamenti, le inquietudini, le incertezze, gli incubi ed i sogni che la vita sensuale produce. La sua bellezza e il suo amore sono la bellezza e l'amore procaci — tanto più interessanti e generatori di poesia quanto più egli vi si lascia assorbire: anzi quanto più vicino è il poeta al dolore che al piacere intenso si accompagna. Questo contatto fra il godimento e la sofferenza che spesso si esprime nello spasimo, nell'ansia dell'attesa, nel pregustare una ora di lussuria — genera quelle tonalità incandescenti in cui l'arte di Dehmel raggiunge piena coerenza. E l'incubo, il sogno disordinato, l'ebrezza — come espressione appunto di certi stati d'animo rari e morbosi — riescono a delle dissonanze e collisioni che nella loro asprezza piacciono. L'attimo di estasi spirituale, quell'elevarsi del poeta in una rarefatta atmosfera di idealità pura e tutta luce — non ha valore di superamento, ma di una reazione effimera che trova giustificazione nella passione stessa. E quando si presenta come tale, la poesia non di rado è sentita e viva: come stato d'animo, come riflesso d'uno spirito che s'illumina di-

versamente — senza pretese d'una conquista intima e imperitura — delle più varie iridescenze, lungo una scala che va dal più istintivo sensualismo al più raro spiritualismo attraverso una serie di esperienze — quel bisogno d'una vita alta e pura è significativo e bello: come contrasto e come impotenza. Ma quando il poeta — in balìa ad alcune sue preoccupazioni cerebrali — si lambicca dietro esasperate visioni e si contorce nel desiderio di uscire da un suo dissidio intimo in un'atmosfera superiore alla sua potenza spirituale — e si abbandona alla cerebralità — allora cade nel barocco, nel vuoto. E appare — in tutte quelle sue escogitazioni stilistiche — un accigliato ruminatore che si tende e protende senza minimamente sedare la sua torbida esistenza. Il vuoto festonato di queste sue effimere costruzioni ci fa sentire ancora meglio la frammentarietà del suo spirito, l'incapacità ad uscire dalle contraddizioni del sensuale alla sintesi del purificato. I mezzi stessi espressivi hanno del macchinoso, del contorto: e si presentano nell'apparenza di quei monumenti seicenteschi — stranamente atteggiati, panneggiati ad ampi gorghi, a pose declamatorie — che ci lasciano tanto più vuoti quanto maggiore è stato lo sforzo dell'artista a modellarli chiassosi e incoerenti. Oltre all'oratorietà più comune e più volgare che non è difficile trovare in lui — all'aridità e secchezza dell'argomentazione filosofica che non si tramuta in immagine — alla verbosità clamorosa di razzi di fuochi artificiali, a stonature della più strana foggia — c'è in Dehmel un affanno costruttivo molto affine al fare dei pittori tenebrosi del '600 — e a certe pirotecnie musicali dello Strauss. Spesso egli si vale di accumuli di ombra per fare staccare meglio le luci del centro — in poesia, il tema poetico principale. Ai margini accavalla scuri su scuri, da cui fa erompere la forma lumeggiata con un filo di luce radente che percuote le parti più prominenti di essa, gli aggetti — e ne lascia in ombra le altre. In Strauss qualche cosa di simile avviene nei poemi sinfonici — *Don Giovanni*, *Morte e Trasfigurazione* — in cui l'opera d'arte si presenta come un cozzo di frammenti tematici e di armonie — di elaborazioni penose ed oscure che a poco per volta si slargano e si liberano per cantare poi apertamente, in piena luce: una massa o più masse sonore contornate d'ombra, che culminano e animano l'ombra stessa nel centro. Sono forme d'arte audaci e violente «troppo strepitose di chiaroscuro, come dicevano nel secolo XVII — che possono piacere, e piacciono a volte in Strauss, quando non velino il vuoto assoluto: o quando quegli effetti diciamo pure luministici, per cui le cose appaiono sempre dall'ombra nella luce, non diano un senso di troppo costruito.

In *Gethsemane* c'è tutto un fare costruttivo che va da un mormorìo indistinto di penombra ad una chiarezza di visione che acquista un che di esotico nel suo contrasto con l'ombra. Il poeta gradùa e chiarisce di punto in punto, da un momento lirico all'altro: facendo dapprima serpeggiare il tema principale di *amore e sagrifizio* incompleto, arricchendolo e svolgendolo per via, affermandolo reciso in fine. Un bosco di palme silenzioso, una profonda ombra che spia di tra i fusti, la notte che stilla le sue «lacrime azzurre» è lo sfondo:

Lautlos steht der starre Hain der Palmen
Tiefe Schatten schaun aus Busch und Halmen,
Ihre blauen Tränen weint die Nacht.

(1) (*Silenzioso sta il rigido bosco di palme. Ombre pr fonde spiano dai cespugli, dai fusti. Sue lacrime azzurre piange la notte*).

Cristo è in ginocchio, dinanzi a Dio, nell'atteggiamento di un supplicante, e le sue parole fanno rabbrividire le piante. Il tema è appena mormorato — con una dolcezza e tristezza e serenità come di parole che s'insinuano senza scuotere:

Liebe lehrt'ich und Geduld...
nur mein Glaube war mir Leben.

(*L'amore ho insegnato e la pazienza. La mia fede soltanto era la mia vita*).

Nella sua tesi — nella parte positiva: che è tutta luce, ma che acquista un tono selvaggio direi quasi dall'antitesi che ne smorza o meglio lo colora stranamente. La sua vita è stata fede ed amore: ma gli uomini non l'hanno capito, e uno lo tradirà:

Ach, sie sahn nicht auf mein Streben...
Einer, Er nur. Iudas! Freund!
Warum willst du mich verraten?

(*Uno: egli soltanto. Giuda! Perchè mi vuoi tu tradire?*).

E' lo spirito della verità che invoca. Poi il poeta insiste sulla figura: l'illumina un po' più. Le sue braccia sono tese verso il lontano: gli occhi vagano incerti nella notte. Pallidi raggi rompono le tenebre, le schiere dei suoi dolori: e paiono spine pungenti che dilaniano l'anima all'orante. Ho dinanzi ai miei occhi, leggendo questi versi, una tavola del Mantegna: il *Cristo nell'Orto*. Più sereno, il pittore; meno preoccupato del poeta, e per ciò stesso più artista — ma c'è un effetto di luce violenta e cruda che s'irradia da una figura lontana che permette l'associazione:

Durch das Dickicht brechen bleiche Strahlen...

(*Attraverso l'ombra rompono pallidi raggi*).

Il tono del poemetto sale: dalla penombra ad una cruda mezza luce — direi quasi una chiazza di luce. Cristo invoca lo spirito dell'amore: ha voluto, nella sua vita, amando, illuminare; e ne ha avuto dolore per la madre e per Maddalena, e dolore per sè. La vendetta, il male è all'agguato; ed egli si domanda:

Muss denn diese Welt sich erst vernichten
Um das Reich des Friedens aufzurichten?
Freiheit, lebst du in Gewissen blos?

(*Si deve dunque questo mondo distruggere per erigere il regno della pace? Libertà, vivi tu soltanto nella coscienza?*).

Il suo sangue stilla in sudore dalla fronte, nell'erba; e il cuore gli batte sordo contro la terra. Si passa al terzo grado:

Geist des Lebens: Klarheit! Klarheit!
Wird denn nur für Opfer Sieg gewährt!

E' sempre il tema dell'amore che s'illumina qui fino al tono del sagrifizio: tono di luce più vampante che tanto più spicca per l'abisso d'ombra di cui Gesù si circonda. Intorno a lui è l'insidia: quell'umanità che egli ha amato, che con l'amore voleva illuminare, vuole la sua vita: questo è il volere di Dio.

Geist der Welt, der all, Seelen spe'st,
Allen Fleisches Schöpfer und Berater
Du des Lebens, du des Todes Water
Deiner Hand befehl ich meinen Geist.

(*Spirito del mondo che alimenti tutte le anime, creatore della carne e consigliatore; in te, padre della vita e della morte, nelle tue mani rimetto il mio spirito*).

Amore è sagrificio: nel binomio che il poeta ora afferma recisamente si concentra tutta la luce che si esalta nell'ultimo verso:

Un ein Siegeslächeln schluchst nach oben:
Judas, komm! ich schreite gern voran.

(*E un riso di vittoria singhiozza verso l'alto. Giuda, vieni: volentieri io vado innanzi*).

La notte s'illumina - canta il poeta: ma gli alberi sono lì rigidi. Da un lato spuntano fiaccole; poi grida selvaggie d'uomini s'avvicinano. Il guardo di Gesù è fermo verso di loro, verso gli sbirri che avanzano; e l'anima sua — che attraverso l'amore ha superato la vita — non ha tremito se non di vittoria.

Costruzione sapiente: ma non stato d'animo lirico. Quello stesso scaglionare il motivo poetico a gradi per condurlo attraverso un crescendo luminoso al pieno del finale — se concorre all'effetto desiderato, ad un plasticismo direi luminoso, lascia il vuoto in noi, vinta quella prima impressione di grandezza. Sentiamo subito che quel brivido d'amore che sale al sagrificio di sè a tutti, all'umanità — è estraneo allo spirito del poeta che nel motivo ha sentito soltanto la base buona per una costruzione artistica. C'è troppa simmetria e poco *pathos*; troppo complicata è l'anima di Dehmel per abbandonarsi ed esaurirsi in una concezione della vita quale Cristo ha insegnato al genere umano. Di qui il barocchismo della lirica, più macchinosa che grandiosa: tutta nella sonorità della rappresentazione, più che nella intima umana commozione. E quella plasticità di forma vista per semplici masse - il *Cristo orante*, il paesaggio notturno, gli sbirri lontano nella fosforescenza delle fiaccole, Giuda tenebroso - e le cui linee centrali affiorano nella luce come in un quadro del '600 caravaggesco, finiscono più con stordire e sbalordire che commuovere e entusiasmare. Quelle domande che Cristo si rivolge cadono nel vuoto, come il brillare di un lampo di magnesio: e quel rimettersi nelle mani di Dio, oltre a non riuscire penetrante, sembra venire in ritardo - un ritardo voluto.

E' come uno sfrangiarsi, uno scompaginarsi della composizione in guizzi di luce nell'ombra: un contrasto, una virtuosità che troviamo ancora più accentuati in *Jesus der Künstler* — in cui il simbolismo assume forme gigantesche di apparato scenico tanto vuoto quanto vario in apparenza. Lo scenografico, il decorativo è in rapporto allo sforzo allegorico, che si vuole abbellire di colore e di luce, riuscendo ad un lambiccato costruttivismo. Le note di colore specialmente, che appaiono come masse cromatiche contrapposte e giustapposte con stacco forte e voluto in un intarsio coloristico, sono fredde freddissime come marmo colorato. La luce stessa che il poeta vi versa su è gelida in quel certo che di argenteo che la caratterizza. La stessa scena, impostata come sogno, e che non arriva come altrove alla illusione dell'incubo, perchè fuori del senso e con solo le radici nel freddo intelletto, è torpida, si muove faticosamente: e alla fine, quando dovrebbe commuoverci, ci lascia indifferenti. Tutto questo organismo montato con fatica ha una gonfiezza decorativa mal dissimulata da una certa bravura a guidare il filo costruttivo attraverso uno snodamento di curve che s'intrecciano in festoni, si spezzano in rientranze, si rigonfiano in aggetti ad accentuare le luci e le ombre: e come in *Getzemane*, il poeta sale per gradi all'effetto voluto, misurando i toni di luce con grande sapienza, e accentrando la scena intorno alla figura di Cristo come a formare un blocco solo di forme semplici e chiare.

L'artista è nello studio, nei suoi cenci di lavoro, nella sua polvere, vergognoso dei suoi panni in mezzo a tanta nudità. Pietra in mezzo a pietre. Tra le statue c'è un uomo che respira: Cristo. La sua fronte è pallida, il suo viso di marmo; ma goccie di sangue variano questa bianchezza:

Auf dem
Eisblassen Marmor, liegt im Dornenkranz,
blustropfenübersät die bleiche Stirn...

contrapposizione fredda di due toni di colori, che si ripete anche più giù. Il mantello in cui si è avvolto, è bianco: ma è rossa la barba, è rossa la chioma alla luce della lampada:

Sein weisser Mantel regt sich
in langen Falten leise auf und nieder.
Im Silberli ht der Ampeln glänzen rötlich
Der schmale Bart...

e di porpora è il cielo in contrapposto al tono degli occhi che ad esso s'innalzano e sono bleu:

Klar, langsam tun zwei grosse blaue Augen
Empor zur Purpurwölbung weit sich auf...

(*Chiari, lenti si aprono due grandi occhi alla volta di porpora*).

e il bleu dolce scuro indicibilmente profondo è contrapposto al rosso e al bianco della camera che gli occhi, come due stelle, illuminano:

Und alles Rot und Weiss des grossen
Gemaches überleuchten diese grossen
Werklärten Augeusterne durch ihr tiefes
Unsäglich tiefes, dunkles, sanftes Blau.

(*E il rosso e il bianco della grande stanza illuminano questi grandi occhi stellari con il loro indicibilmente profondo scuro bleu!*).

Sul marmo in cui la figura del Redéntore appare scolpita — queste note di colore sono come toni cromatici su uno smalto o una figura di *biscuit* — a pezzi e a zone uniformi, senza accostamenti di sorta. Nel seguito della lirica, Cristo diventa un animatore — ed il poeta una statua. Si muove, fa un giro per la stanza; e le statue cui egli si accosta, vivono:

Von ihren Stirnen, von den lichtbetauten
Sorglosen Lippen weicht ein Bann und flieht,
Der weite Saal erklingt von Menschenlauten,
Es schwebt ein Lied.

La luce cresce, le forme di pietre si illuminano della *Chiarezza* e della *Verità* — mature per la gioia. Risuona ogni cosa intorno alle colonne — e coppie e coppie, uomini e donne scesi dai loro piedestalli di marmo seguono il Redentore, redenti. Il marmo è carne, i colori sono sangue: la loro nudità diventa calda e luminoso il loro giubilo. Il poeta è là che attende in un angolo oscuro. E ha ripugnanza delle sue stesse membra:

Ich aber hocke in der dunklen Ecke,
Und fühle meiner Glieder Hässlichkeit

(*Ma io mi rannicchio in un oscuro angolo, e sento l'odiosità delle mie membra*).

e invidia la gioia altrui:

Und fühle neidisch ihre warme Nacktheit
Und frierend ihren Jubel.

(*E sento con invidia la loro calda nudità e rabbrividendo il loro giubilo*):

e nei cenci che lo ricoprono guarda verso quegli «occhi bleu» che dànno la vita la libertà: risorgere, essere vivo, e non pietra.

Und will auch leben, auch ein Freier Wandeln
Nicht Stein, Nicht Stein!

(*E voglio anche vivere, e anche innamorato andare: non pietra, non pietra*).

La chiusa è un colpo di luce che scompare rapidamente: un lampo di magnesio anche qui. Cristo s'accosta, i suoi occhi incontrano quelli del poeta, le ferite si aprono, le labbra si articolano: «la tua ora non è giunta» egli dice:

Deine Stunde ist noch nicht gekommen.

(*La tua ora non è giunta ancora*).

Il poeta si sveglia:

Und ich erwachte. Weinend lag ich nackt;
Nackt wie die Armut.

(*E mi svegliai. Piangendo io giacevo nudo. Nudo come la povertà*).

Ma il lettore non si commuove. Non è commosso per nulla il poeta, perchè egli esce dalla lirica come vi è entrato: un funambolo.

Queste note tra il barocco ed il funambolesco sono comuni a queste e a molte altre liriche del Dehmel. In «Eine Lebensmesse», in cui le voci della realtà, canti di vecchi, di vergini, di padri, di eroi, di madri — affermano singolarmente, la vita come un sagrifizio e sentono nell'uomo la vittima destinata al *destino* — si ha l'impressione di una macchinosa fuga in cui il tema è

der Mensch
der dem Schicksal gewachsen ist...

(*L'uomo che è cresciuto al destino*):

impostato dal coro dei vecchi e svolto, rivoltato, ripercosso nelle voci delle altre umane categorie, che concorrono nello stesso pensiero attraverso una serie di circostanze, per culminare in una specie di coda finale, in cui il poeta canta a voce spiegata.

Die dem Schicksal gewachsen sind:

poi riepiloga il suo componimento, arido magro legnoso, senza il brillio di una immagine in tanta cenere grigia. Virtuosismo che si sente, sebbene con maggiore animazione ed effetto — anche in «Lebenstraum» — una breve poesia che dimostra vano ogni sforzo degli uomini verso l'ideale: la luce dell'ideale, quando la si è raggiunta, sfuma nell'ombra:

In meiner Hand zerrann es wie eis Schatten..

(*Nelle mie mani svanì come un'ombra*).

E, per arrivare a questa conclusione, il poeta sente il bisogno di montare una macchina complicata, e tanto più vacua quanto più complessa: una visione, in cui gli par di essere in un morto paesaggio di incubi e di fantasmi, a luci e a ombre violente.

Nella morta campagna ove gli alberi cavi sono come teschi di morti, una voce che grida il suo nome lo fa voltare; e una luce che sale dal pallido fondo gli richiama il passato:

Im Osten nur
Enttancht ein Licht dem fernen blassen
(Grunde.

(*Ad oriente affiora una luce nel lontano pallido sfondo*).

Poi come da una carrozzetta una ruota si svinghia e volta e rotola lungo un pendio tra scintille e polvere: il poeta, nell'inseguirla, ha il cuore in gola. La vede tutt'uno con la luce che era apparsa prima «ein Lichtrad» — si precipita, l'afferra — ma ha in mano un'ombra:

In meiner Hand zerrann es wie ein Schatten..

E' la vita umana che dalla culla alla tomba si affanna dietro ad una chimera in cui si condensano tutti i suoi desideri. Un vuoto simbolismo, una figurazione vaga e scialba, che è frutto più d'una fredda meditazione che viva irradiazione di uno stato d'animo. Lascia in noi il senso di una figura di cartapesta, che non perde questa sua essenza per tutti gli strati di colore che vi si sovrappongono: quel volere apparire affannato dietro un'ombra che è la nostra vita intima, è uno spasimo mimico spinto fino al parossismo — e in ragione degli effetti e degli intenti stilistici, non d'un bisogno intimo che si fissa nell'immagine e nell'immagine vive — non soluzione di un nodo spirituale, ma di esteriori materialità. Il poeta — con un atto riflesso del pensiero — ha creduto di universalizzare il suo stato dandolo nella sua astrazione: ed è proprio in ciò dove ha errato. Il vero universale è nel particolare: nel frammento, nell'attimo di dolore che un poeta riesce a vivere, pulsa ed è spesso il soffrire dell'umanità.

(*Continua*).

ITALO MAIONE.

Libri ricevuti

ANTONIO SALANDRA: *La Neutralità Italiana*. Mondadori, Milano . . . . . L. 30

ALFREDO GALLETTI: *Alessandro Manzoni - Il Pensatore e Il Poeta*, I e II volume. Prezzo dei due voll. . » 35

GIOVANNI BEZZI: *Il primo Conflitto tra Napoleone e la S. Sede.* Fratelli Bocca Editori, Torino. 10

GIACOMO DONATI: *La Beffa* (Novelle) Luigi Bernardini, ed., Savignano di Romagna . . . . » 5

FIODOR DOSTOIEVSKIJ: *Gli ossessi*, traduzione di Olga Resnevic. Franco Campitelli, ed., Foligno, 1928 . . . 35

L'UTOPIA DI PLATONE

Platone, nato di una famiglia di eupatridi, cresciuto mentre la demagogia, traboccata dopo la morte di Pericle, trascinava lo stato ateniese per un rovinoso declivio all'anarchia e alla sconfitta, e il tristo splendore dell'egotismo di Alcibiade mostrava palesemente la degenerazione della personalità; aveva dapprima cercato nell'arte tragica e nell'eraclitismo, all'ombra dei misteri e sotto l'aliare delle Muse, di educare sè stesso come gli dettava la sua giovanile coscienza aristocratica, staccandosi così già dalla brillante vanità della Sofistica che pur attraeva i suoi fratelli Glaucone e Adimanto. E di fronte all'avvilimento della democrazia ateniese rilucevа vieppiù l'astro della ferrea aristocrazia militare spartana, che affascinò Tucidide e Senofonte sopra ogni vincolo di patria. Ma Socrate convinse presto Platone che la vera aristocrazia non era più nemmen là dove egli ancora l'andava rintracciando, ma solo nell'uomo che in sè attua la signoria della ragione, che si fa individuo nuovo e perfetto, che procedendo sulla via della virtù ricostruisce i valori distrutti dalla sua stessa critica, opponendo alle forze negative del tempo e dell'errore la forza positiva ed innovatrice della saggezza. Nessuno come Platone sentì, fra i discepoli, la profonda idealità dell'insegnamento socratico e l'entusiasmo filosofico che ne traspirava: nessuno come lui subì il fascino del meraviglioso e inimitabile maestro. La morte di Socrate dovette essere uno schianto per il giovane amatore della sapienza, e un brutale richiamo alla realtà. La numerosa accolta dei discepoli esule e dispersa, divisa anche tosto dalla varietà delle dottrine; la violenta e astiosa democrazia di Trasibulo e Anito dominante in Atene; la sofistica d'ultimo conio e l'eristica insipida e vuota furoreggianti nei tribunali, nelle assemblee, nelle palestre: tutto induceva Platone a riflettere sulle ragioni di una sconfitta così grave per la filosofia e cercare forme d'azione di più immediata efficacia che non fossero i grandi dialoghi drammatici in cui dal *Protagora* al *Gorgia* all'*Eutidemo* egli venne combattendo con la satira e con la dialettica, con la critica e con la teoria la falsa e insidiosa scienza di cui si ammantavano l'ignoranza e l'errore. Socrate aveva praticamente e momentaneamente perduta la sua battaglia perchè la sua opera di riforma e di educazione non aveva avuto carattere organico e si era troppo esclusivamente imperniata sulla sua personalità: bisognava, per riprendere quell'opera con maggiore fortuna, aprire la strada con una radicale e rivoluzionaria trasformazione della Società e assicurarle gli uomini con una ordinata e sistematica preparazione dei giovani. Lo Stato spartano nella sua storica concretezza stava dinanzi agli occhi di Platone come la prova della possibilità di un ordinamento politico regolato da principi unitari e da leggi immutabili; secondo rigide norme etico-ascetiche: e non solo per la mentalità caratteristicamente antistorica che da Socrate egli aveva tratto e potenziato e che già si palesava aspramente nella polemica antisofistica, ma certamente anche in relazione con il movimento razionalistico dei politici ateniesi, di ispirazione socratica, che miravano alla riforma dello Stato secondo nuove teorie (dell'autore delle *Finanze di Atene* a Senofonte), e con l'incerta fioritura di indirizzi utopistici a cui dava luogo la crisi economico-politica succeduta alle guerre peloponnesiache. Del resto, anche le riforme praticamente prospettate così dalla tirannide dei Trenta come dalla democrazia trasibulea, rivestono lo stesso carattere di determinazione aprioristica di una nuova forma dello Stato, e cercano di immettere la realtà politica ed economica in un sistema di organizzazione sociale e di governo stabilito secondo principi astratti e scopi artificiosamente voluti. Coincidevano insomma un'esigenza personale e una esigenza storica nel tentativo, che veniva maturandosi in Platone, di una nuova politica in cui si attuasse la forza costruttiva della ragione. D'altra parte, questa politica nasceva in opposizione diretta alla dottrina dello stato di natura, dissolvitrice dell'organismo sociale, verso la quale era ritornato Antistene con l'apparenza di trarre la più logica conseguenza dall'intellettualismo socratico e dall'identità di ragione e virtù; e si confortava, forse assai più che per solito non si ammetta, di osservazioni e di esperienze raccolte nei viaggi per il mondo ellenico e in Egitto, dove particolarmente il filosofo aveva potuto studiare la costituzione in atto di uno stato rigidamente unitario, organizzato secondo tipiche caste che corrispondevano a determinate funzioni sociali.

A Siracusa, nel 388-387, Platone sperò per un momento di poter tradurre in realtà i suoi disegni e i suoi sogni. L'accentramento assoluto del potere nelle mani di un solo uomo, intelligente e potente, sebben sospettoso, tiranno; la consistenza di un ambiente culturale permeato dell'aristocraticismo pitagorico e aperto alle nuove idee; l'amicizia di Dione e del giovane Dionigi: tutto un complesso di circostanze pareva offrire al riformatore la possibilità della realizzazione. E' probabile che da principio il vecchio Dionigi potesse considerare con benevolo interesse le innovazioni proposte politiche e le brillanti discussioni di principi presentate da Platone, solo perchè egli lo giudicava un sofista più acuto ed eloquente degli altri, ma insomma un sofista: il fatto si è che quando si accorse che il geniale eupatride ateniese aveva guadagnato alle sue tesi innovatrici, che comprendevano anche l'abolizione della proprietà e della famiglia, Dione e il designato erede del trono e non pochi elementi della corte, il sospettosissimo tiranno si affrettò a liberarsi violentemente del pericoloso predicatore inviandolo ad Egina per essere venduto come schiavo. Così il dissidio fra la teoria e la pratica si riapriva con un rude richiamo, e per sempre; «Callipoli», la bella città dello stato ideale, si disancorava dal suolo a cui non la tenne più connessa se non qualche lieve e tenue speranza in Dionigi il giovane (sfatata definitivamente nel 367 dal secondo infruttuoso viaggio a Siracusa): e ondeggiava librandosi tutta sola e pura nel regno di Utopia, sotto la luce delle idee. Aerea e sublime, in una nebbia iridiscente, dovette apparire la bella città perduta al prigioniero illustre, mentre la nave siracusana veleggiava verso l'Egeo: ma insieme si fortificava in lui il senso del possesso non caduco di quell'utopia nel pensiero. Liberato dalla provvida amicizia di Anniceride, ritornato in Atene dove la morte di Trasibulo e le risorte fortune politico-militari per opera di Conone, Ificrate e Cabria avevano segnato, se non un miglioramento della democrazia, certo una mitigazione della sua intolleranza, e l'inizio di un periodo di raccoglimento e risanamento economico, — Platone si volge ad attuare la seconda parte del suo programma, la formazione cioè di un'aristocrazia del pensiero mediante una scuola filosofica: era l'unica via che gli restasse sicuramente aperta nel campo della pratica, ma era capace di dare così fecondi risultati che l'Accademia doveva durare ben nove secoli a testimoniare la vitalità della dottrina da cui era sorta. Ma in pari tempo che all'Accademia dava Platone, con i primi grandi dialoghi costruttivi, le linee fondamentali di questa dottrina, egli poneva mano alla *Repubblica*.

Nella teorica dello Stato ideale, trova finalmente appagate le proprie esigenze etico-politiche lo spirito di Platone, e solo dopo di essa potrà volgersi con pacata serenità a elaborare la dottrina dialettica in cui quella ha trovato la sua base. Questo Stato è l'utopia: nessun luogo della terra lo accoglie, nessun mito è bastevole a rintracciarne le origini: solo un radicale atto della mente che si facesse azione potrebbe realizzarlo. (La possibilità pratica di questa realizzazione è nella *Repubblica* tutt'altro che negata: ma se ne tratta, per altro, solo teoricamente). Non abbiamo dinanzi un semplice progetto di riforme derivate da una coerente ideologia: la trascendenza della verità e del bene alla vita empirica implica di necessità la trascendenza della nuova πολιτεία.

Certo nessuno stato come questo, fra quanti se ne sono disegnati sulle orme di Platone, ha avuto mai diritto a chiamarsi utopia. Ma bisogna mettere bene in chiaro che non è affatto uno stato egualitario-comunistico, secondo il tipo delle utopie foggiate nel Rinascimento; perchè in queste la specificazione delle funzioni è ridotta, collettivisticamente, a un compito svolto dagli individui in servigio della comunità, e qui invece essa postula la formazione di un'aristocrazia. Si potrebbe anzi sostenere che la repubblica platonica è appunto edificata per dimostrare che solo una perfetta aristocrazia può garantire la vita e l'ordine dello stato, la perfezione e la felicità dei cittadini. Platone ammette, ma con ironica svalutazione (36, b - 374 e) uno stato puramente economico, fondato su princìpi edonistici egualitari (cfr. *Politico*, 268 sgg.), soltanto come l'antecedente naturale e astratto del vero stato, in cui l'interesse utilitario (che non darebbe, del resto, se non un'eguaglianza fondata sulla solidarietà) è assorbito dai valori morali e successivamente negato a vantaggio di questi. La nuova città consente agli individui la proprietà, la famiglia, una conveniente libertà economica nell'ambito delle leggi: essa pretende soltanto la subordinazione delle tendenze individuali alle esigenze sociali, offrendo in compenso la soddisfazione di quelle stesse tendenze in ciò che hanno di più umano e profondo. Non in questo rispetto la politica platonica si può chiamare rivoluzionaria, bensì madre della filosofia politica costituzionalistica e legalitaria, di cui Platone stesso diede il primo grande saggio nelle *Leggi*. La rivoluzione comincia quando si passa a trattare dell'aristocrazia (è, cioè, prima di tutto, una rivoluzione dell'aristocrazia): qui, con netta limitazione alle classi dirigenti costituite dai guerrieri e dai filosofi, si introducono le radicali innovazioni della comunità dei beni e della negazione della famiglia, in una con la riforma dell'educazione su cui deve fondarsi la nuova aristocrazia. Il comunismo platonico ha pertanto un ristretto valore di norma etica per la vita degli ottimati, e scaturisce direttamente dalle loro funzioni sociali e dalla loro superiorità morale e intellettuale: è una regola di vita, che poteva anche trovare qualche riscontro pratico nella legislazione licurgea e nella fratria pitagorica, — non è una dottrina politica nel senso generale che poi gli si è attribuito. Nello stesso tempo, questo carattere parziale e infecondo del principio politico, economico, che sarebbe dovuto diventare la maggiore forza propulsiva del nuovo stato, spiega in buona parte il risultato non solo antistorico ma addirittura anacronistico in cui finisce per atteggiarsi il pensiero platonico di fronte alla politica greca contemporanea. E conferma la nostra tesi, che in Platone lo spirito novatore e rivoluzionario è almeno equilibrato da una religiosa aderenza alla tradizione aristocratica: egli accetta l'egualitarismo, vagheggia il comunismo, ma per separarli e trasformarli in leggi particolari e distinte, cioè in sostanza per negarli.

La vera rivoluzione dell'utopia platonica di fronte alla politica in atto non consiste dunque nel comunismo, ma in un altro punto, della cui massima importanza Platone stesso sembra avere chiara coscienza, tanto vi insiste e tanto lo sostiene: questo punto capitale è il passaggio del governo dello stato nelle mani dei filosofi. Lasciamo di prendere anche per un momento in considerazione le satiriche e superficiali svalutazioni che di tale aspetto del programma platonico si son fatte le mille volte e si sogliono ancora ripetere; e anche la ovvia osservazione di mero buon senso, che il filosofo, appunto perchè concentra tutta la sua personalità nella speculazione, è il meno atto di tutti gli uomini a reggere il governo. Giacchè si tratta, evidentemente, del perfetto e ideale filosofo, che giungendo all'apice della teoria trova per l'appunto il segreto della pratica, quale soltanto in quell'apice è dato conoscerlo; il fallimento dei filosofi nella politica, poteva rispondere vittoriosamente Platone, è solo dovuto alle imperfezioni dei filosofi, non alla filosofia come tale. Nella cognizione perfetta, che ha raggiunto con divino *eros* l'*acme* della speculazione, si scopre il principio che unisce la teoria con la pratica: l'idea del Bene. L'utopia riceve così il suggello della possibilità, la legittimazione a farsi realtà: perchè si attua e si concreta prima che altrove nello spirito del filosofo. Ma questa riduzione della vita politica a dominio della filosofia significava il trionfo delle idee, delle affermazioni di principio, dei metodi dottrinari contro e sopra la storia, che non è soltanto il regno dell'idea: cioè significava la rivoluzione filosofica, la vittoria dell'intransigenza socratica. Platone pertanto era del tutto concorde con sè stesso quando vide nella fondazione dell'Accademia, madre dei filosofi, l'unica via aperta allo svolgimento dei suoi piani di grande riformatore, e nello sviluppo della dialettica e dell'educazione filosofica la chiave di volta del suo sistema politico: se anche continuava così ad assumersi la grave responsabilità della fede in una immediata generazione della perfetta pratica dalla perfetta teoria, secondo la responsabilità e la fede di Socrate.

Dopo la *Repubblica*, i grandi dialoghi dialettici (*Fedone*, *Teeteto*, *Parmenide*) continuano per la via regia così spianata l'elaborazione della nuova metafisica e della nuova gnoseologia; e riprendendo poi (*Sofista*, *Politico*, *Filebo*) lo approfondimento dei valori etici, ma con decisa prevalenza dell'interesse logico e speculativo, ci potrano fino al *Timeo* in cui il filosofo da un rapido richiamo della perfetta città umana ascende alla contemplazione del cosmo come perfettissima città di Dio. A questo ritrarsi del pensiero platonico in una prossimità ognor crescente al regno dell'assoluto, corrisponde per altro non un inasprimento delle sue tendenze politiche intransigenti, bensì un progressivo declinare verso il migliorismo politico. Quanto più si idealizza la verità, tanto più Callipoli ridiscende verso la terra, non potendo trasvolare così in alto, essa che in sè contiene problemi e termini affatto umani. Fallite le speranze riposte ancora nel giovane Dionigi, Platone era anche tratto a difendere la posizione sua e quella di Dione (come risulta chiaramente dalla VII e dall'VIII delle sue lettere) mostrando che da una dottrina politica teoricamente astratta e rivoluzionaria poteva scaturire un complesso di riforme praticamente attuabili, rispetto alle quali la dottrina stessa assumeva la funzione di un sistema di princìpi ideali che, ridotto in termini opportuni, era in grado di inspirare una azione realisticamente intesa.

Il *Politico* ci mostra i primi segni di questo avvicinamento alla realtà, e come il filosofo lo veniva componendo e consertando con la logica interna del sistema. Alla genealogia degli stati corrotti svolta nell'VIII libro della *Repubblica* in base a un processo di degenerazione dallo Stato perfetto si sostituisce ora una distinzione metodica, con cui la teoria ritorna a separarsi nettamente dalla pratica: da un lato si pone lo Stato ideale, che non ha bisogno di leggi, perchè attua senza residuo la perfetta armonia dell'individuo con la collettività, — dall'altro si pongono gli stati reali, che hanno bisogno di leggi per l'insuperabile divario tra l'unità del pensiero e la molteplicità delle azioni. Ma non sono questi stati per ciò stesso corrotti, che in essi il sapiente reggitore deve imporre la sua volontà attraverso le leggi: monarchia, aristocrazia, democrazia legalitaria rappresentano ancora, per gradi discendenti, la presenza del bene nello Stato in quanto esse implicano l'osservanza delle leggi: solo con la democrazia la dispersione dall'uno nei più del sapere e del potere ha talmente indebolito queste forze correttive che esse non possono più impedire il rovesciarsi delle forme politiche nel campo dell'illegalismo (demagogia, oligarchia, tirannide). Siamo entrati così nella storia: l'utopia si profila ormai soltanto come pura idealità, e Platone, disponendosi a narrare nel *Crizia* il mito dell'Atlantide scomparsa, si avviava anche a definirla come il tempo che non è più e recidere gli ultimi suoi legami con la politica empirica. Ma il *Politico* stesso risolve ancora più chiaramente il problema con la sua impostazione critico-metodologica del concetto di autorità: distinguendo l'autorità del sapiente nello Stato perfetto, che è immediata azione dell'arte di governo generata dal puro pensiero sopra le volontà dei singoli unificate dalla supremazia del pensiero stesso, — e l'autorità del governante nello stato meno imperfetto (che è tuttavia il miglior stato praticamente possibile), dove il pensiero è necessitato a cercare la mediazione delle leggi, e cioè a collegare la propria spirituale attività con l'irrazionale intervento dell'imperio, senza del quale l'obbedienza non è qui raggiunta. L'idea dello Stato come dover essere della politica rimane così solo il principio ispiratore e normativo di una prassi che ha perduto la sua immediata unità con la teoria. Concluso il ciclo della speculazione è d'uopo ancora affrontare, sia pur con la sua guida protettrice, l'azione come un campo nuovo, che ha esigenze proprie: per il pensatore che ha condotto a termine la bella avventura dell'utopia, c'è ancora questa seconda navigazione da tentare, la determinazione dello stato migliore sulla terra; non più con la gioia e l'orgoglio di bandire il verbo di una nuova aristocrazia rivoluzionaria, ma quasi con una stanca condiscendenza alla pertinace umanità dei mortali.

Così il complesso materiale delle *Leggi*, in parte già forse abbozzato nel periodo eroico della politica platonica e in sostegno dei primi disegni di rivoluzione sociale, in parte steso come illustrazione della *Repubblica* ma escluso da questa appunto per la sua distanza dalla pura idea dello Stato, venne dal vecchio Platone ripreso e ampliato e sistemato come una nuova e diversa trattazione. Dione era morto nel 353: e col fedele amico, morti erano i sogni della giovinezza e la passione del novatore. Nella scuola stessa, la giovane mente di Aristotele faceva sentire i primi dissensi dall'assoluto idealismo della trascendenza. Il libro dei *Nomoi*, su cui piegò il capo l'infaticato vegliardo, fu pertanto una specie di testamento politico. All'analisi delle forme ideali degli stati è sostituito qui l'esame storico delle grandi repubbliche greche e delle loro costituzioni; alla finalità metafisica della perfezione assoluta la sintesi dei fini pratici a cui può mirare un saggio pastore di popoli per ottenere il massimo risultato possibile; al principio comunistico, negatore della proprietà e della famiglia in nome di una divina legge, la distribuzione della proprietà privata dentro limiti relativamente ugualitari e il riconoscimento dell'istituto familiare sotto la norma suprema dell'interesse dello Stato. Platone chiaramente ammette (Leggi, 739 *a-b*) di essere costretto a ripiegare sopra una seconda linea della sua battaglia da considerazioni di ordine realistico: ottimo resta pur sempre lo stato filosofico della *Repubblica*, ma a quella forma perfetta non può adeguarsi la materia umana effettivamente disponibile, che richiede dal legislatore tutte le concessioni possibili alla sua debole umanità. Sarebbe tuttavia errato ripetere ancora il superficiale giudizio che nelle *Leggi* l'impostazione rivoluzionaria della *Repubblica* sia dimenticata e Platone abbia obliato sè stesso. Egli è ancora quello d'un tempo: solo il suo punto di vista è mutato, per un passaggio che riceve con ogni sforzo una sorta di giustificazione logica (tanto che abbiamo perfino la promessa (739 e) di una terza indagine, sopra uno stato ancor più umano). E questo nuovo punto di vista è sulla strada della grande tradizione riformatrice di Epimenide, Licurgo e Solone; è, nel suo orizzonte di realtà politica, esso stesso rivoluzionario. Perchè non altrimenti si può definire il carattere di una concezione della sovranità territoriale e degli elementi demografici, regola aprioristicamente la distribuzione della ricchezza e le attività economiche, stabilisce in base a princìpi dottrinari il corso dell'educazione e il tenore della vita familiare e sociale: soltanto la parentela con una perenne aspirazione della civiltà ellenica poteva mitigare in apparenza il suo idealistico urto con la realtà e la persistente opposizione dell'utopia alla pratica.

Rimaneva in tal modo intatto, anche in questa sua estrema curva discendente, il platonismo: se un progressivo interesse per le determinazioni concrete faceva prevalere lo studio delle costituzioni particolari sulla teoria generale dello stato, non per questo lo spirito della dottrina si può dire diverso dal suo primo accento. E tale accento è stato ed è ancora la voce non peritura di Platone, il verbo magico e seducente dell'utopia. Se la *Politica* di Aristotele meritò di esser chiamata il canto funebre dello stato ellenico, che moriva sublimato nella vasta compagine degli imperi universali; la *Repubblica* è il suo inno eroico. Tra le doriche colonne di questo edificio immortale sempre sono venuti ad aggirarsi gli spiriti magni che l'impeto del pensiero traeva lontani dalle trame penelope della vita. Dominato e vinto dal travaglio della civiltà moderna e della moderna filosofia l'ansioso bisogno della trascendenza, ridotta la politica a leggi proprie e a propri immanenti princìpi, distrutta in linea teorica la tendenza all'utopia, ancora oggi si ritorna a questo libro come a uno dei più grandi testi di insegnamento spirituale, espressione tipica di un'esigenza, anzi di una passione, che, dissolta dalla stessa forma razionale di cui s'investe, risorge perennemente dalle sue ceneri per innalzarsi al sole.

S. C.

LA PAGINA REGIONALE

Impressioni su M. d'Azeglio pittore

«Che cosa erano i quadri di Massimo d'Azeglio?» Si domanda il De Sanctis nel Saggio sul d'Azeglio. «Erano», risponde, «una storia del Medio Evo ad uso degli Italiani del suo tempo. Erano la disfida di Barletta, erano la battaglia di Legnano. Più tardi furono le più amene fantasie dell'Ariosto... più tardi la difesa di Nizza contro Barbarossa e contro i Francesi, la battaglia di Torino, la battaglia dell'Assietta. Milano accorreva ogni anno all'esposizione di Brera e vi trovava un nuovo quadro del d'Azeglio, e vi trovava sotto gli occhi dell'Austria un nuovo frammento della grandezza nazionale, una nuova protesta contro la dominazione straniera».

Certamente, se si osserva il D'Azeglio pittore soltanto sotto questo aspetto, si ha ragione di occuparsi dei suoi quadri solamente in sede di ricerca storica e culturale.

Ma la personalità del D'Azeglio è complessa e non è tutta nei consapevoli propositi patriottici, politici ed educativi, ma è anche in una innegabile, se pur irriflessa e saltuaria, sensibilità d'artista. Per cui, senza il proposito di sopravvalutare le sue qualità di poeta, sarà lecito parlare di un D'Azeglio pittore.

Lo stile di D'Azeglio, nei momenti suoi migliori, come nelle più belle pagine dei «Ricordi», non ha ampollosità retoriche, è scevro da ricercatezze di forma, è facile, come la parola semplice e piana di un discorso famigliare.

Tale è D'Azeglio pittore nei suoi migliori momenti. Ma D'Azeglio pensa con lunghe riflessioni e forma quelle sue teorie estetiche che uccidono in lui, così padrone di sè, la modesta e semplice Musa. Quando non teorizza e dimentica le correnti proprie al suo tempo Massimo esprime, così semplicemente come sente, ma esprime. Quando vuole dipingere bene, non dice più nulla, medita, giudica.

I preconcetti suoi sono in parte i preconcetti dei realisti; per questi preconcetti, nel tempo suo, come tutti sanno, molto diffusi, non vede più chiaro nel mondo dell'arte.

Nel Cap. X dei «Ricordi» troviamo:

«Capisco la poesia, capisco la pittura, la scoltura, le arti d'imitazione insomma. Il loro nome ne svela l'origine. V'era un modello, l'umanità c'impiegò secoli per giungere ad imitarlo; e finalmente lo imitò». ... «Ma dove diamine siamo andati a prender la musica? questo è quello che non capisco. La musica è un mistero».

Data la giustificazione realistica dell'arte, la musica diveniva un enigma insolubile. Nè era facile avvedersi di ciò che oggi appare a tutti evidente, che la parte emotiva, quella che D'Azeglio chiama inspiegabile, è comune alla musica ed alla pittura, e che la sola differenza consiste nell'esprimersi l'una in accordi di note, l'altra in accordi di linee, forme e colori.

E forse certe espressioni in toni ed in parole sono più musicali di certe espressioni in musica; forse solo in questo senso di intuizioni singole sì, ma vicine e consone di gusto, si può parlare, in storia dell'arte, di classificazioni.

Tornando a noi, dice il D'Azeglio: «Le consonanze e dissonanze non sono un fatto arbitrario nè una convenzione acustica. Ma con questi dati che cosa spiego?».

Ma noi sappiamo che con uguale diritto potremmo chiederci: Che spiego con un accordo di colori, con un ritmo di linee, coll'armonia delle forme?

Più avanti, sempre parlando della musica: «Come si spiega l'influenza della melodia e dell'armonia sul senso morale?».

E non si chiede se l'arte pittorica dia la stessa dolce impressione nostalgica, e la stessa esaltazione di nobili impulsi, perchè se se lo fosse chiesto non avrebbe esitato a rispondere affermativamente. «Seguiva», come dice egli stesso al capitolo XVIII, «scrupolosamente i precetti» della scuola dei realisti e credeva «che fossero i migliori». S'ingegnava di finire il più esattamente possibile. Tali criteri portava il D'Azeglio alla pittura, a cui non poteva quindi abbandonarsi con mano libera e sicura.

Nella sala I.a del Museo Civico di Torino sta qualche grande quadro di D'Azeglio e molti bozzetti.

I grandi quadri, come è naturale, furono maggiormente curati e più esattamente finiti. Fra i grandi quadri, quello che porta la data anteriore (1825), raffigura la morte del Conte di Montpellier. Lo sfondo è una vasta campagna, che ha tutte le determinazioni naturalistiche possibili.

Attorno, nel piano verde, tutto sarebbe, oggettivamente parlando, moto e vita. Non vi è nulla di inerte. Un cavaliere combatte, i cavalli sparsi qua e là pascolano, presso al moribondo si piange, si accenna, si deplora. Nei segni esteriori il dolore è espresso in ogni minuto particolare, ma tace per noi quel dolore.

Sotto a questo gran quadro stano due bozzetti del quadro stesso, l'uno è già assai vicino all'opera finita, l'altro è un primo abbozzo del gruppo, è un aggruppamento d'ombre, ma in questo raccogliersi d'ombre c'è qualcosa che manca ad opera finita. Le due figure ritte a sinistra sono un primo accento. In esse non è particolare alcuno, c'è la massa nella sua efficacia. Così pure la figura della suora inginocchiata, racchiude in sè una contenuta espressione. E la testa vicino a lei è un non spregevole effetto di macchia sul fondo chiaro.

Sono accenni, lampi, frammenti che ci offre una sensibilità artistica innata, a cui il temperamento stesso riflessivo, meditabondo di D'Azeglio e la vita sua hanno impedito il pieno sviluppo e la completa padronanza e libertà. E' una sensibilità che, fuorviata da errati principi, non trova più la forza di formare una tecnica sicura e personale. Quando il substrato culturale e critico, ed il desiderio di voler fare bene non la costringe, questa tenue vena poetica si espande timidamente colla modesta dolcezza che è nel sogno di un uomo posato, spontaneamente e serenamente retto. Ma quando, oltre a questa spontaneità di sentimenti, c'è in lui l'uomo che riflette e vuole, scompare la tenue, sottil vena poetica sua, che vediamo completa in qualche bozzetto.

Fra questi uno certo dei migliori, come già fu notato da altri, è l'ingresso alla Sacra, rallegrato da un'intensa e fulgida vitalità di sole.

Un frate bianco sale; questo frate, punto luminoso, che pur nella luce diffusa raccoglie in sè maggior luce, potrebbe anche avere una incompiutezza; non è certo una figura precisata. La tesi critica del D'Azeglio non è realizzata, ma il bozzetto è bello, perchè c'è la istintiva subordinazione ad un principio luministico, cioè di visibilità, quella subordinazione istintiva, che ha valore artistico sempre e soltanto quando la si raggiunge colla libertà e colla forza del sentire.

C'è quel lieve divagare per un pacato desiderio di poesia, che talora troviamo in D'Azeglio scrittore, come quando parla per esempio al Capitolo XVIII del «potente raggio d'un sole che colora pianure e mari e monti ed alberi ed edifici di quelle tanto mirabili intonazioni». E così quando ci parla della sua casa improvvisata a Castel Sant'Elia e della pianura romana «leggermente ondulata» fresca e «verdeggiante pei grandi alberi ed ombre opache».

Ci è dato ritrovare questo piano con una lieve intonazione di tristezza in due bozzetti che possono col precedente essere annoverati fra i migliori. Non più sole, ma questa landa bruna, solitaria ed estesa ed un pallido cielo. Un verde scuro ed un grigio chiaro, non altro che l'efficacia di due toni di diversa intensità, di uguale intonazione, giustaposti. In ciò dimostra d'aver saputo scegliere e d'aver sentito la necessità d'un accordo di tinte. Perchè quel cielo romano è pur molto spesso o quasi sempre fulgido. Ma non è intonato quel fulgido azzurro con quel verde cupo, ed il pittore per far cosa degna deve decidersi fra l'uno e l'altro.

D'Azeglio scelse la tristezza d'una delle poche giornate buie in cui campagna e cielo sono in accordo, perchè incoscientemente sentì la necessità di quest'accordo.

Così in un altro bozzetto vediamo, e c'interessa, una strada bianca che sale verso una pendice buia ed indistinta, immersa in un'aria greve. Poi qualche frammento, qualche accenno qua e là in altri quadretti troppo finiti se li consideriamo nell'insieme. Un bruno cipresso, che spiccherebbe con un effetto di macchia assai riuscito su di un limpido cielo, se le sue fronde fossero cercate con meno cura, una roccia scura ed uno sfondo nitido luminoso, qualche tocco felice in cui c'è tutto D'Azeglio poeta. Per gli altri quadri grandi: le «Arpie», l'«Ulisse e Nausicaa», si potrebbe dire, come per la «Morte del conte di Montpellier» che vi manca l'afflato poetico soffocato dalla ricerca di determinazione particolaristica.

Nell'«Ulisse e Nausicaa» D'Azeglio volle una tinta gaia adatta al caso, che riuscì invece nebbiosa. Nelle «Arpie» i rami contorti degli alberi, che vogliono prender parte al prodigio, sono uno sforzo romantico verso una realizzazione tragica naturalistica che esula dal programma dell'arte.

Per quelle sue premesse teoriche D'Azeglio non ebbe sempre quell'esplicita padronanza tecnica indispensabile all'artista, ma talora incoscientemente questa sua particolare sensibilità di uomo virile ha pur trovato una realizzazione, che, se fu ristretta entro la modesta cerchia dianzi definita, in questa sua cerchia ci può soddisfare.

F. G.

Il mecenatismo di Re Carlo Felice

«Il modo col quale si procedeva allora in Torino, in materia d'arte, era una vera commedia. Non c'è da scialare neppur ora, ma siccome le arti sono entrate un poco nelle idee del pubblico, posano su una base più larga. Allora, invece, dipendevano unicamente dalla corte, cioè dal gran ciamberlano e dal suo sistema planetario, che non ne capiva niente.

Barne (1) aveva mandato a Torino per primo saggio due mezze figure al vero: il *Date obolum Belisario*; rappresentando questo con un fanciullo. Quadro molto ragionevole; c'era disegno, modellato, una certa fierezza spagnolesca di pennello, il tutto studiato sul vero, ed anche di un bel colore, per più di un'arte, che d... stando sull'argomento, colore severo, armonico, poco più che di un chiaro scuro; insomma colore senza colori. Chi è artista mi capirà. Questo quadro fu accolto a Torino come i cani in chiesa, e arrivò al povero Barne una gridata: — Se erano quelli i bei profitti che faceva nell'arte, e se erano saggi da mandare, ecc. ecc.! — Lui che s'aspettava tutto l'opposto, poichè a Roma era stato lodato, si strinse nelle spalle, e pensò: — Vorranno cose più allegre, colori, figure gaie; — e si risolse l'anno dopo per un Apollo, colla sua brava lira, ed il mantelletto rosso; e fece la più disgraziata cosa che abbia mai vista. Tondo tondo, con quel viso a naso dritto, e quella faccia scema, che si fa al biondo dio; con un corpo che pareva di manteca alla rosa e non di carne, su un fondo di paese verdolino, e i raggetti di giallolino intorno al capo, proprio faceva rabbia...

A Torino piacque. E di qui imparino i mecenati che a proteggere senza criterio si fa peggio che a non proteggere affatto.

Il povero Barne, che era, per il suo buon giudizio, entrato nella via vera dell'arte, si gettò, com'era naturale, nella falsa, unicamente perchè i suoi mecenati erano asini. Per questo, in alto gli asini sono tremendi; fanno moralmente razza e moltiplicano, togliendo il modo di non esser asino a chi pure ci si sforzerebbe».

(M. D'Azeglio - *I miei ricordi* - C. XXIX).

(1) «Uno dei "pensionati"... figlio d'un fabbro di Torino ed assai competente pittore.»

Esperienze meridionali

Se si volesse dire quale dei problemi trattati nel bel volume di Giovanni Carano-Donvito su «L'economia meridionale prima e dopo il risorgimento». (Vallecchi, Firenze, di pagg. 530, lire 30), non sia più vivo oggi o sia destinato a perdere presto interesse, si durerebbe fatica. Problemi, come quelli dei tributi statali e locali, della protezione doganale, della distribuzione della terra fra pochi o molti, del credito agrario, e della moneta non sono mai risoluti perchè si pongono nuovamente ad ogni generazione, sotto sembianze nuove e con la natura antica scarsamente mutata; ed ogni generazione li pone e tenta di risolverli secondo le idee e le passioni dominanti del momento. Ma ad ogni volta, le nuove generazioni, se la storia servisse, come non è vero, a qualche cosa, potrebbero, arricchite dalle esperienze precedenti, tentare di non ripassare traverso ai medesimi errori, evitare di dire e fare le medesime sciocchezze che in passato avevano reso vano o meno fecondo lo sforzo delle generazioni passate. Quale è, a cagion d'esempio, il grado di probabilità che qualcuno, in un avvenire vicino o remoto, quando si dovrà applicare una qualunpue legge agraria, rilegga il verbale delle cinquantuna tornate della Commissione provinciale della Capitanata, nominata a vegliare all'applicazione dei decreti Visocchi-Falcioni sulla occupazione dei terreni incolti? Quei verbali, in cui dal 26 giugno 1920 al 29 novembre 1922 alcuni uomini egregi, il cui nome — da quello del tecnico Adolfo Incudine al cattedratico Luigi Gramazio ed ai relatori avv. Nicola Giuliani e dott. Nicola De Meis — profusero tesori di intelligenza, buon volere, buon senso, conoscenza teorica e pratica dei problemi trattati, sono tra i documenti più significativi della crisi spirituale del dopo guerra. Nessuno tuttora ci può assicurare che non risorgano le cooperative finte tra coloni e fittaioli costituite per rubare il terreno altrui, che gente provvista di un capitale di 200 lire si proponga di coltivare masserie per cui occorrerebbero anticipazioni di 150 mila lire, che pescatori si riuniscano in cooperative agricole per impadronirsi di laghi privati attorniati da terreni sedicenti incolti, che gente desiderosa di villeggiatura gratuita si attendi sotto annosi boschi e faccia domanda di occuparli, perchè incolti, che contadini, calzolai e facinorosi generici si riuniscano in sindacato e col pretesto di promuovere la produzione nazionale si rechino a far baldoria sui terreni altrui e pretendano alla fine della giornata di essere pagati. Se fatti di questo genere accadranno ancora, farà d'uopo rileggere i verbali di quella commissione od almeno, il riassunto che ne fornisce il Carano-Donvito in alcune pagine efficacissime.

L'autore è un meridionale che insegna scienze economiche ed ha l'esperenza del proprietario di terreni; e per cagione della diffidenza innata negli economisti verso il più degli interventi statali e dello scetticismo radicato nei proprietari verso le parole che dovrebbero redimere la loro terra, non è entusiasta dei risultati degli aiuti forniti dallo Stato all'agricoltura. Ricordo di avere scritto, in tempi oramai remoti, un articolo il cui titolo suppergiù era: «Il mezzogiorno che si redime da sè». Nel volume di Carano-Donvito si legge, sotto il titolo «un paese che si è redento da sè», la storia, in tre pagine toccanti, di Palagiano, comune di 6000 abitanti dell'agro tarentino, condotto alla rovina dalla mosca olearia, dalla siccità distruttrice dei raccolti cerealicoli e dalla scomparsa dell'industria armentizia. Verso la fine del primo decennio del secolo presente, Palagiano si era salvato. Da sè, senza che nessuno accorresse in loro aiuto a disturbarli, quei contadini si erano accorti che esisteva una pianta chiamata «pomodoro», avevano imparato a conoscerla, a coltivarla, a difenderla, a selezionarla; e la terra erasi rinnovata e, con essa, erano divenuti diversi e migliori i suoi abitanti. Per fortuna, nessuno aveva loro nè regalato nè mutuato un centesimo *epperciò*, abbandonati a se medesimi, si erano salvati. Quell'*epperciò* l'ho messo io, incoraggiato da quanto scrisse il Sonnino, conoscitore profondo dei problemi del mezzogiorno italiano: «Se i latifondi perdettero l'Italia antica, gli Istituti di credito fondiario, che si annunciarono come la redenzione dell'agricoltura meridionale, contribuirono costantemente a danneggiare il mezzogiorno», (pagina 140 del volume di Carano). E Giustino Fortunato, nel discorso del 25 giugno 1893 alla Camera dei deputati, riconosceva dovere noi «essere compresi di dolore e di vergogna per l'enorme danno cagionato al nostro paese dall'esercizio abusivo di quel delicato strumento del progresso economico che è il credito, fatto segno, qui in Italia, a tante ingiurie di uomini e di cose». Rincalzava, quindici anni dopo, la Commissione parlamentare di inchiesta sulle classi rurali nel mezzogiorno (relatore Nitti, vol. V, cap. III, pag. 233 e 33): «Vi sono molti proprietari che lottano, tentano, osano: è la soluzione «individualista». Vi è il proprietario, diremo così, «sociale»: si occupa molto del credito, ha delle idee sull'azione dello Stato, preferisce che esso monopolizzi i concimi chimici, vuole che il deputato sia agrario. I risultati dell'azione individuale si vedono, quelli della sociale si gridano. Abbiamo in tutti i nostri viaggi, durante l'inchiesta, trovato il proprietario individualista ed il propretario, diciamo così, sociale. Il primo in generale vive sulla terra od almeno per la terra: si occupa poco dello Stato e teme solo le imposte nuove. Tenta per conto suo, organizza come meglio può la produzione, non crede o non dà importanza al credito agrario e tratta, per convenienza economica, meglio che può i lavoratori. Il proprietario sociale vive poco in campagna, si occupa molto di politica, è apostolo dei benefici del credito, deplora sempre l'azione presente dello Stato, attende uomini politici «con nuovi orizzonti». Segni caratteristici: in generale ha molti debiti».

Sapere perchè talune soluzioni date in passato a problemi sempre vivi si palesarono imperfette od addirittura vane giova ad evitare errori nuovi e perdite di tempo e di fatica.

Con questo nuovo volume aggiunto alla ricca letteratura nel Mezzogiorno, il Carano-Donvito ha dato un buon contributo a questa necessaria conoscenza delle esperienze passate.

LUIGI EINAUDI.

I Genovesi nel giudizio di Giuseppe Baretti

Nato in Torino, fui allevato con un'ingiusta avversione pe' Genovesi; avversione comune alle nazioni vicine, e che tutta l'umana ragione avrà la massima difficoltà a sradicar in qualsivoglia epoca della vita. Ma avendo io avuto per due volte occasione di passare qualche mese in Genova e di visitare la maggior parte del suo territorio, deggio confessare che nulla vidi in questo popolo che valga ad autorizzare l'indegno rimprovero che *i Genovesi sono senza fede e le loro donne senza pudore, come le loro montagne non hanno legna e il loro mare non ha pesci.*

Vero è che il mare Ligure non è molto abbondante di pesci, e che quelle montagne non sono adombrate di querce e di abeti; ma la lealtà negli uomini e la modestia nelle donne sono qualità comuni quivi come in ogni altro luogo... Per me, in vece di persistere nella mia prima e ridicola antipatia pe' Genovesi, ho sovente detto che se fosse in mio potere di radunare tutti i miei amici in un luogo, preferirei di vivere in Genova piuttosto che in alcun'altra città, perchè il governo vi è benigno, il clima temperato, le case pulite e comode, e tutta la campagna non offre che punti di vista amenissimi e vaghi paesaggi

La nobiltà genovese è generalmente affabile, urbana e istruita; e le gentildonne hanno l'ingegno assai più coltivato che in alcun'altra parte d'Italia. Esse tutte si fanno un merito di parlare l'italiano e il francese con purezza; e gli uomini possono, senza mancare alla civiltà, parlare alla loro presenza di belle lettere, di commercio e di politica; il che non si usa in niuna altra città d'Italia, ove la conversazione in presenza delle donne è generalmente pochissimo interessante.

Il commercio in Genova non fa alcun torto alla nobiltà. I principali senatori e i membri del governo vi s'impegnano pubblicamente e trattano in proprio nome. I Piemontesi differiscono tanto dai Genovesi su questo punto, che non è permesso nel Piemonte ad alcun negoziante, eccettuatone i banchieri, di portare la spada.

Gli scrittori inglesi hanno sovente rimproverato i Genovesi di avere la malvagità di permettere ai loro operai di fabbricare navi di guerra, e di venderle, contro il diritto delle genti, ai Francesi od agli Spagnuoli. A ciò non ho altro da dire, se non che i Genovesi ebbero la semplicità di credere che, siccome gli Inglesi, arrogavansi il diritto di vendere munizioni di guerra ai pirati di Algeri e di Tunisi, così non dovea essere meno permesso a loro di vendere le loro navi di guerra agli Spagnuoli ed ai Francesi.

Dall'opera «*Gli Italiani ecc.*».